Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Josef Bayer.

II. Theil.

Prag
Druck und Verlag von Heinrich Mercy
1863.

Von

Gottsched bis Schiller.

Vorträge

über die

classische Zeit des deutschen Drama's

von

Josef Bayer.

II. Theil.

Prag
Druck und Verlag von Heinr. Mercy
1863.

Inhalt.

I.

Die Periode der Originalgenies und ihre dramatischen Versuche.

In Lessing steigt der erste Gipfel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts empor; den zweiten, höheren, wollen wir jetzt enthüllen und vor uns anwachsen lassen.

Das allbekannte Sprichwort: „es führen alle Wege nach Rom!“ gilt insbesondere von dem literarischen Streben in einer bedeutenden, kräftereichen Zeit. Sind einmal die Geister angefacht, sind die geheimen, im Stillen wirkenden Kräfte des dichterischen Schaffens angeregt und in Bewegung gesetzt, dann vervielfältigen sich auch die Richtungen, dann stellt sich der Regel, dem Gesetz die kühne Originalität selbst mit Eigensinn, mit Verwegenheit entgegen, dann übertönt der Ruf der Natur den Ruf des Geistes, wenn dieser zu bald abschließen und ein allgemein Giltiges feststellen möchte.

Diese Epoche sollte jetzt in der deutschen Literatur eintreten. Man pflegt sie mit dem Namen der Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen. Wie verändert sich nun mit einem Schlage das Bild des ganzen höheren geistigen Lebens! Die maßvolle Solidität, der respectable, gewiegte Ernst, mit welchem bis jetzt die deutsche Literatur auftrat, muß einem tollen, hie und da maßlosen Treiben das Feld räumen. Die literarischen Persönlichkeiten der ersten zwei Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, die bei Gottsched'scher und Breitinger'scher Poetik, beim Haller'schen Lehrgedicht, bei der äsopischen Fabel, bei der Gellert'schen Moral und der seraphischen Poesie aufgewachsen waren, und zuletzt durch Lessing's mächtig aufklärenden Geist freilich mehr überflügelt als erleuchtet wurden — sie alle haben eine gewisse Einförmigkeit der Gesammtanschauung, der gegenüber die individuellen Unterschiede nicht so wesentlich hervortreten; — aber jetzt dagegen — wie bringt sich allerorts die Individualität in den eigensinnigsten, seltsamsten Formen zur Geltung! Das Naturrecht der originalen Begabung wird aller Orten proclamirt — jeder phantasirt sich in seiner Weise eine Poesie, ein Organon der Erkenntniß, ja selbst ein apartes Christenthum zusammen, und war früher das Band, das die Geister verknüpfen sollte, zu knapp gebunden, so wurde es jetzt vollends zerrissen. In der Dichtung wird die zufällige momentane Stimmung, in der Forschung die subjective Intuition, im Glauben die individuelle Eingebung als das allein Giltige erkannt; wer nicht Poet sein kann, geht zum mindesten unter die Propheten,

und wo die natürliche Begabung nicht ausreicht, da stellen sich oft die Gaben des heiligen Geistes um so ergiebiger ein. Den Sturm- und Dranggenossen in der Dichtung gesellen sich bald näher, bald ferner, die Auserwählten und Erleuchteten bei, die Jung-Stilling's, die Hamann's, die Lavater's und Basedow's, um mit jenen eine recht verwunderliche Genossenschaft zu bilden. Auf zwei, drei Weltkinder unter den Originalgenies kommt sicher ein Prophet.

Es ist wahr — wir kommen aus der Klarheit des Lessing'schen Kunstbegriffs, aus der reinen, vollendeten Abgränzung seiner künstlerischen Composition für's erste in ein verworrenes Dickicht von Anschauungen und Bestrebungen, das uns jener hohen Cultur gegenüber fast wie ein Rückfall in die Verwilderung erscheinen muß. Der Grund und Boden, von dem wir zu der zweiten durch Göthe und Schiller bezeichneten Höhe der deutschen Literatur emporsteigen sollen, ist anfangs ganz unwegsam und verwachsen, der schöne, ebene Weg, den Lessing gebahnt, verliert sich fast ganz in der Wildniß. Aber auch in diesem wilden Wuchs müssen wir die üppige, geistige Vegetationskraft des deutschen Bodens bewundern, der nun nach langer Dürre so viel aus sich selbst zu erzeugen vermochte, nachdem ihm früher Gottsched durch die Kunstgärtnerei der französischen Literatur vergeblich aufzuhelfen versucht. Von dieser hoffnungsreichen Epoche, die auch keine jener Verheißungen getäuscht hat, die in ihr lagen, gilt so ganz das Wort, welches Göthe, als er noch mitten in ihr stand, über sie ausgesprochen: „Die Literaturen haben Jahreszeiten,

die mit einander abwechselnd, wie in der Natur, gewisse Phänomene hervorbringen, und sich der Reihe nach wiederholen. Ich glaube daher nicht, daß man irgend eine Epoche einer Literatur im Ganzen loben oder tadeln könne; besonders sehe ich nicht gerne, wenn man gewisse Talente, die von der Zeit hervorgerufen werden, so hoch erhebt und rühmt, andere dagegen schilt und niederdrückt: die Kehle der Nachtigall wird durch das Frühjahr aufgeregt, zugleich aber auch die Gurgel des Kukuks. Die Schmetterlinge, die dem Auge so wohl thun, und die Mücken, welche dem Gefühle so verdrießlich fallen, werden durch eben die Sonnenwärme hervorgerufen; beherzigte man dies, so würde die vergebliche Mühe, dies und jenes Mißfällige auszurotten, nicht so oft verschwendet werden."

Ja so war es! Einen Frühling gab es damals, einen Drang des sprossenden Lenzes wie nie zuvor und nachher in der deutschen Literatur. Es rauschten die Bäche, es brachen die Knospen, es tropfte der Thau von allen Blüthen, und lustig schallte es von allen Zweigen im deutschen Dichterwald. Aber es war kein normaler Frühling, wie ihn der ruhige Strahl der aufsteigenden Sonne hervorruft, es war ein gewaltsam beschleunigter Lenz, wie ihn die warmen Luftströme des Föhn's den Bergen der Schweiz bringen. Orkane und Verheerungen gehen diesem stürmischen Lenzboten voran und begleiten ihn; sie bringen die ganze Natur in Aufruhr, schleudern Bäume und Felsblöcke in die Tiefe und füllen die Wildbäche an. Der heiße Windhauch überreizt die Sehnen und Nerven, um sie dann wieder

zu erschlaffen. Aber er schmilzt auch rasch die alte, zähe Schneeschichte weg, die der langsam wirkenden Sonnenwärme noch lange widerstehen würde, und unter seinem Einfluß blühen hoch auf den Bergen schon in früher Jahreszeit die Frühlingsblumen, während unten im Thale noch die Tannenäste unter der Last des Schnees seufzen, oder der kalte Nebel über den Niederungen wogt. So wehte auch der heiße, stürmende Hauch eines Alles mit sich fortreißenden, leidenschaftlichen Dranges damals über die deutsche Literatur dahin, entfesselte die stockenden Kräfte, daß sie wie Wildbäche herabschossen, und schleuderte die morschgewordenen Stämme der alten Autoritäten von ihrer Höhe herab. Er schmolz mit einem Male die Frostdecke der Pedanterie hinweg, die selbst die sonnenklare Lessing'sche Kritik nicht ganz zu überwinden vermochte, da geistvolle Kälte des Urtheils noch immer nicht genug gegen den Frost der Geistlosigkeit ausrichtet — und nun blühte, sproßte und sang der Lenz in den höheren Regionen der Dichtung, indeß auf den Niederungen des Lebens noch der alte, langsam aufthauende Frost lag.

Wie seltsam und wunderlich ist doch der Gang, den eine künstlich sich entwickelnde Literatur nimmt, wie es eben die deutsche seit Opitz's Zeit her ist! sie schreitet fort, nicht indem sie schrittweis reift, sondern indem sie sich allmälig verjüngt. Zuerst will sie künstlich gezogene, am Spalier gepflegte Früchte ungeduldig brechen, und nachdem sich diese als ungenießbar erwiesen, siehe — da sprießen zur Ueberraschung dieser wohlweislichen Tendenz an allen Ecken und Enden

Blüthen empor, die sie durchaus nicht gepflegt und gehegt. Die ersten Bemühungen, der gesunkenen oder vielmehr eingegangenen Literatur aufzuhelfen, hatten den greisenhaften Charakter einer trockenen Gelehrten- und Professorenpoesie; es ist die Zeit von Opitz bis Gottsched. Als nun die Literatur auf Um- und Abwegen endlich zur Natur zurückging, schien sich die Folge der Menschenalter in ihr so eigentlich umzukehren. Aus dem greisenhaften Stadium der schulmeisterlichen Regeldichtung trat sie durch Lessing in's gesunde, entschiedene Mannesalter, voll Ernst, Charakter und Ueberzeugung. Aber es war dies eine Männlichkeit ohne vorangegangene Jugend — und in dem Maße nüchtern, als ihr diese noch fehlte. Die Jugend in der Literatur war noch nachzuholen, ihr Aufjauchzen, ihr Schmerz, ihre Sehnsucht, ja selbst ihre Tollheit. Erst dann konnte die deutsche Dichtung zu ihrer natürlichen, echten Reife gelangen, nachdem sie auch im vollem Sinne des Wortes jung gewesen. Und dieses Stadium erlebte sie in dem jungen Göthe und seinen mitstrebenden Genossen. Das erste, natürliche Jugendalter der Dichtung gehört freilich jener Zeit an, wo sie noch unmittelbar aus dem Boden des nationalen Lebens sprießt, wo der Volksgeist selbst noch jung ist, und diese seine Götterjugend auch seinen Sängern mittheilt. Jenes zweite Jünglingsalter ist immer nur eine magische Verjüngung, bei der der gesteigerte, aufgefrischte Lebensfond der einzelnen Dichter auch in den Leib der gealterten Nation zurückströmen, in die Adern ihres Lebens erfrischend sich ergießen soll. Es ist eine Ju-

gend gleichsam durch Zauber erlangt, wie jene des Faust, als er die Last der Jahre abschüttelnd, sein Studierzimmer im Rücken läßt, und sich in den vollen brausenden Strom des Lebens wirft.

Ein unersättlicher, ungestümer Drang, etwas zu erleben, ins volle Menschendasein hinabzutauchen, regt sich in dem jüngern Geschlecht. Fürwahr, es ist ein Faust'scher Drang, der es beseelt!

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrung'nen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.

Dies war das Losungswort, das durch jene Epoche widerhallte, und durch Göthe so voll und mächtig ausgesprochen wurde. Er war's, der alle die heißglühenden Kräfte der Zeit anzog und sie in seinem Geiste sammelte, um dem dunklen, gewaltigen Drängen einen klaren Ausdruck zu geben. Wie spricht das kühne Wort Faust's so ganz die Tendenz jener Originalgenies aus:

. . . Was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern!

Das Individuum, das einzelne Ich wollte damals eine ganze Welt sein — es war aller Inhalt des

Lebens in die gährende Tiefe des einzelnen Gemüthes zurückgeschlungen, und mit solcher Fülle beladen und überladen wurde freilich ein jeder Poet zu einem Titanen, ein jeder ringende und strebende Mensch zu einem Faust.

Ich habe somit schon den Helden dieser Epoche genannt, in dem sich ihr ganzes, ungestümes Streben ebenso personificirte, wie früher Nathan die Summe der milden, ausgleichenden Weisheit in klarer, doch behutsamer Weise aussprach, die dem Scharfsinn, wie der ethischen Tendenz Lessings als letztes Ziel vorschwebte. Diesem stillen, beruhigten Charakter gegenüber, der jeden Brand der Leidenschaft auslöscht und dafür die Leuchte der Weisheit aufsteckt — ist Faust der rastlos weitertreibende, niemals in sich befriedigte Dämon der neuen Literaturperiode, der verkörperte Geist des Sturmes und Dranges. Schon durch Lessings Studirzimmer schritt ahnungsvoll sein Schatten hindurch — in einzelnen Scenen suchte er seine Gestalt dichterisch zu erfassen und festzuhalten — aber es blieb nur beim Versuch: zu Lessing's innerstem Streben stand diese Figur in keiner organischen Beziehung, ihm fehlte das siedende Blut, um sie daran zu beseelen.

Doch davon später! Bleiben wir vorläufig dabei, worin eigentlich die jüngere Generation im Gegensatz zu der früheren das Wesen der Dichtung fand.

Dem Begriffe nach hatte es wohl Lessing gefunden, was Poesie sei; — er hat ihr bewegtes auf die Handlung gerichtetes Wesen gegenüber der schönen Ruhe der bildenden Kunst im Laokoon bestimmt, er hat den speciellen

Lebensbedingungen der dramatische Poesie gelegentlich, gleichsam casuistisch in der Dramaturgie nachgeforscht — und für ihn haben diese theoretischen Erkenntnisse auch ausgereicht, um classische Erzeugnisse einer wahrhaft männlichen Poesie hervorzubringen. Aber eine große, kritisch sichergestellte Anschauung vermag es noch nicht, auch in Anderen die poetische Kraft lebendig zu erwecken. Diese entzündet sich erst, wie in elektrischer Reibung, durch den unmittelbaren Contact des Gemüthes mit den Gegenständen — und diese fruchtbaren Berührungen mußte der leitende Instinct des Talentes selbst erst aufsuchen — sie kamen ihm keineswegs entgegen. Der Enthusiasmus, der kühnen Muthes in die Welt trat, fest entschlossen sich von ihr anregen und immer wieder anregen zu lassen, ohne daß es ihm eben auf eine letzte Befriedigung ankam, — diese leidenschaftlich erhöhte Stimmung, die sich an sich selbst erhitzte und steigerte, und dann erst den Gegenstand suchte, auf den sie ihr innerlich genährtes Feuer werfen und gleichsam übertragen könnte — diese fieberartige Begeisterung, wie sie damals durch die Köpfe stürmte, sie mußte sich nothwendig auf das Gefolge der Ironie gefaßt machen, ja zuletzt bei jedem Genuß, mitten in dem Weihemoment der Inspiration den Geist der Verneinung in sich selbst entdecken. Dies ist das Schicksal jeder halb oder völlig bewußten Exaltation: nur die naive, unbefangene Begeisterung hat Ruhe vor der Ironie. Die forcirte Jugendlichkeit des Faust'schen Dranges, der in der Zeit lag, war und blieb an jenen bösen Geist gefesselt — und wenn sich das stür-

mende Genie im Moment der schönsten Erhebung umsah, da stand die mephistophelische Fratze der Verneinung unheimlich, beänstigend hinter ihm.

Faust und Mephistopheles! In diesem vielbedeutenden Paare sehen wir also gleich den getheilten Geist, das Doppelwesen dieser Literaturepoche vor Augen. Versuchen wir es nun, auf ihre Entwicklung im Besonderen einzugehen.

Wenn die Doctrin Gottsched's auf dem Steckenpferde der äußeren Regelrichtigkeit ritt, wenn Lessings Kritik ihr die innere Gesetzmäßigkeit der Poesie gegenüberstellte, so wollte man jetzt in Sachen der Dichtung und des Geschmacks gar keine Abstractionen gelten lassen. Natur, Ursprünglichkeit, Originalität waren die Schlagwörter der neuen Richtung — ein Genie hieß Jeder, der den Muth hatte, das Dichterpferd ohne Sattel und Zaum zu reiten, mochte er immerhin bei dem wilden Ritte auch abgeworfen werden. Im Gegensatz zu jener „Nachahmung der Natur", die, ohne jede Natur betrieben, ein Hauptaugenmerk der früheren Dichterei und Künstlerei war, ist jetzt das Bestreben darauf gerichtet, Natur in sich selbst zu erwecken, und die Poesie als die Ergießung einer ursprünglichen, schöpferischen Kraft aus dem Inneren hervorbrechen zu lassen. Ein Moses nach dem anderen trat mit Prophetengebärde heran, und schlug mit dem Stab an den Felsen. Der Krug zerbrach, mit dem die Nachahmer so lange zu Wasser gegangen waren, um

aus fremden Brunnen zu schöpfen; nun fing das Quellensuchen und Brunnengraben auf eigenem Grund und Boden an, mochte auch immerhin der erste Erguß oft trüb und schlammig aus der Tiefe hervorquellen.

Lessing wollte die Poesie noch als Kunst aufgefaßt wissen, und darum galt ihm noch die wohlverstandene Regel etwas; von dieser ganz absehen, war ihm so viel, als von den Dichtern verlangen, daß Jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle. Die Kunstregel sah er als den Gewinn einer langen Reihe von Erfahrungen an, die ganze blühende Kunstperioden durchgemacht haben, und die wieder von vornan durchzumachen man sich ersparen könne, wenn man die Regel mit Einsicht und Verständniß zu benützen wisse. Da wo die Dichtkunst einen Gipfel erreicht hat, von dem es sich, wie es Aristoteles in seiner Poetik that, frei und weit umherschauen läßt, da haben die Späteren für die Dauer ihrer Lehrzeit sich das Richtmaß der leitenden Regel zu holen. Jetzt faßte man die Sache anders — und nachdem Lessing kaum noch den Leuchtthurm seiner Dramaturgie auf jenem Grunde fest und sicher in die Höhe gebaut, schlug schon an seine Fundamente die brandende Woge der neuen Richtung an. Nicht als Kunst, mehr als eine Art von Offenbarung, von Orakel und Prophetie wurde nun die Poesie aufgefaßt; da gelte die Inspiration Alles, das Erfahrungswesen und die empirische Kunstregel nichts; nicht auf der hellen Mittagshöhe der Kunstdichtung, sondern in dem mystischen Morgengrauen der Natur- und Volkspoesie sei das wahre Wesen der

Poesie überhaupt zu erfragen. Wie hat sich mit einem Schlag der Begriff von Poesie geändert! Bis jetzt war man gewohnt, sie als das feinste Kunstproduct der Civilisation aufzufassen, das sich wie die Industrieerzeugnisse, die Erfindungen ꝛc. immer mehr raffinire und vervollkommene; ein Friedrich der Große ging in der ungemessenen Bewunderung der Henriade von Voltaire so weit, daß ihm ein einziger Gedanke darin eine ganze Iliade aufwog. Und wo fand man nun die echte volle Poesie? In jener grauen Vorzeit, wo die paradiesischen Reminiscenzen der Menschheit noch nicht verklungen, die Silberbarren der Sprache noch nicht in kleine Scheidemünzen ausgemünzt waren, die Kraft der Menschheit, noch in jeder Aeußerung ungetheilt sich kundgab. Von den künstlicheren Römern ging man zurück auf die Griechen, von Aristoteles auf Homer, von diesem auf die Psalmen, auf Hiob und die Propheten, von da endlich auf die Volksdichtung in ihrer naivsten Form, in deren Stammellauten man ein unbegränztes Weltgefühl staunend entdeckte! Mit weit tieferer Andacht, als früher den Versen eines Corneille, lauschte man nun den Naturtönen eines lappländischen oder esthnischen Liedes, einer schottischen Ballade u. s. w. Jenen Hauch der Frühe, jene frische, energische Morgenstimmung der von der Reflexion noch unberührten Volkszustände wieder in der Dichtung heraufzuzaubern, das sei, behauptete man nun, die Aufgabe des Genies. Um diese zu erfüllen, solle es, nach Hamann's Wort, auch nicht einmal bei den „durchlöcherten Brunnen" der Griechen stehen bleiben, es gehe noch weiter stromaufwärts

zurück bis zu jenen lebendigen Quellen, wie sie in der Poesie der Bibel, im Volksliede u. s. w. rauschen; hier erfrische es seinen Sinn und Geist und werfe entschlossen die Krücken der Regeln ab, die nur Hilfe für den Kranken, Hemmung für den Gesunden sind. Weg mit Eins, so hieß es nun, mit der einengenden Disciplin der Kritik und der ästhetischen Gelehrsamkeit, mit all jenen „geheimen Nachrichten aus dem Cabinet des Genies und der Kanzelei des Geschmacks",*) mit denen sich die Literaturkritiker so selbstgefällig brüsten! Was ist der Geschmack, dessen Stimme man gehorchen soll, dieses weit verbreitete Feldgeschrei in der Literatur? Nichts, als der ästhetische Durchschnitt, der nach der gewöhnlichen Auffassung und Empfänglichkeit aufgestellt wird, das Mittelmaß und als solches auch der Standpunkt der Mittelmäßigkeit, das völlige Widerspiel der Originalität und der genialen Kühnheit! Der Geschmack ist — wie man die Sache damals nahm — nur die unbekannte Summe der anonymen Stimmen jenes Scherbengerichtes, das seit jeher gerade über die originellen Köpfe ergangen ist — und diesem Gericht soll sich das Genie unterwerfen? Nimmermehr! In sich allein trägt es die höchste Norm; es hat keine Instanz über sich, als die ewige Natur selbst, der es sich schaffend zugesellt.

Die deutsche Literatur hat — wenn mir dies triviale Bild erlaubt ist — so ihre Quartalräusche, die erst nach einer längeren Periode zurückkehren; dann tritt

---

*) Hamann; siehe dessen Schriften II. Th. S. 488 und 492.

auf geraume Zeit wieder ein normaler Zustand ein. Einen der nachhaltigsten hatte sie damals. Ein bacchischer Taumel bemächtigte sich der Eingeweihten, welche jetzt die eleusinischen Mysterien der Poesie feierten; die Schriften Hamanns, des Magus im Norden, Lavater's Expectorationen, das Pandaemonium germanicum von Lenz und ähnliche Productionen mehr sind wahre Gedankenorgien voll der göttlichen Trunkenheit. „Die lebhaftere Einbildung verbreitete", wie Gervinus in seiner meisterhaften Charakteristik dieser Periode sagt, „eine neue Erreglichkeit und Reizbarkeit in dem Geschlechte. Sinnlichkeit, lebhafte Eindrücke, scharfe Sinne, reizbare Gemüther, ungestüme Leidenschaften, hochfliegende Ideen, Körperkräfte mit Geisteskräften in unnatürlicher Anspannung begegnen uns auf jedem Schritte unter diesen Kreisen."*) Das Gerede vom Genie hatte die Köpfe warm gemacht, ehe noch das echte Genie unter sie getreten war, das sich dann freilich mit Göthe's Erscheinung auf's Herrlichste einfand. Vorerst wurde mehr geweissagt als gedichtet, mehr von der Poesie phantasirt als Poesie hervorgebracht; die ganze Richtung war eine Schule ohne Meister, der größte Horizont war da, aber in ihm keine Gegenstände. Hamann und der bedeutendere Herder sind nur receptive Naturen, höchst anregungsfähig und ebenso anregend, doch ohne schöpferische Kraft; rauschenden Flügelschlag vernimmt man überall, aber man sieht kein freies Schweben, keinen ruhig großen Aufschwung; nicht selten

*) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV. Th. S. 379.

schraubt sich der Dilettantismus zum Originalitätsdünkel hinauf, und betheiligt sich sehr anmaßlich an dem Treiben des Geniewesens. Auch im Bereiche des Wissens sah man die Gegenstände in der poetischen Luftperspective; hier auch sollte jene stille Geisteswärme, die Enthusiasmus ist, nicht blos der scharfe, kalte Blick der Forschung herrschen, in dessen Kälte die Gegenstände erstarren, die er beleuchten soll. Da der Stoff dieser Untersuchungen selbst wieder die Poesie, die Sprache, die älteste Urkunde des Menschengeschlechtes 2c. waren, so ist nicht zu wundern, daß sich da die Wissenschaft in das Kleid der Poesie hüllte und mit ahnungsvoller Weihe in die Schauer des Ursprünglichen versenkte.

Von verschiedenen, theilweise entlegenen Punkten, durch mannigfache Erdschichten sickerten die erfrischenden Wasser durch, die jetzt an einer Stelle rauschend zusammenflossen. Schon früher geschah es, daß die spanische Wand der conventionellen Poesie mit ihrer bemalten Tapete bei Seite gestellt, und der Blick in's Freie bald da, bald dort eröffnet wurde. Die meisten Anregungen der Art kamen aus England herüber. Die akademischen Vorlesungen über die heilige Dichtkunst der Hebräer von Rob. Lowth, der zuerst den ästhetischen Charakter der poetischen Theile des alten Testamentes in Betrachtung zog und ihn culturhistorisch zu erläutern suchte, waren schon seit 1757 in Deutschland bekannt geworden. Shakespeare lernte man durch Young's „Gedanken über die Originalwerke," durch W. Dodd's Beauties of Shakespeare, Wieland's

Uebersetzung ꝛc. genauer kennen und würdigen; Macpherson's Ossian und Th. Percy's „Ueberbleibsel der alten englischen Poesie waren schon in den 60er Jahren bekannt geworden; Rob. Wood's „Versuch über das Originalgenie Homer's" verbreitete ein ganz neues Licht über die homerischen Dichtungen und das Wesen der Natur- und Volksdichtung im Gegensatz zur Kunstpoesie; die Uebersetzung des ersten Theils der jüngeren Edda und verschiedener altnordischer Gesänge eröffneten den Blick auf die großartige mythologische Nebelwelt des scandinavischen Nordens*).

Alle diese Anregungen fanden in Deutschland ein vollstimmiges Echo, und wirkten zusammen, den neuen Begriff von Poesie und Ursprünglichkeit zu erzeugen. Eine neue Erlösung verkündete der Stern im Morgenlande, der über den Schätzen der Bibel aufging — und in der Gottesstimme, welche zu Hiob und den Propheten sprach, vernahm man zugleich die Offenbarung der Urpoesie, welche durch das Thor des Morgens heraustrat wie ein Held, um gleich der Sonne der Welt zu leuchten. Nicht minder imponirte die heidnische Apokalypse des Nordens, die düstere Gewitterpoesie der Edda; und wenn dem Genius Shakespeare's jetzt unbedingteste Verehrung zu Theil ward, so hatte dies freilich nicht so viel zu bedeuten, da neben seinen markigen, ewig lebenden Gestalten die traumhaften Heldenschatten Ossian's mit gleicher, wenn nicht

*) Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. II. Bd. S. 1340.

mit größerer Andacht gefeiert wurden. Die Literaturgeschichte schöpfte aus dieser nach allen Seiten hin offenen Empfänglichkeit den größten Vortheil, einen größeren, als vorläufig die Production selbst, die zu viel Aussichten meistens mehr verwirren, als befruchten. „Man begann in Deutschland fortan die Literatur der alter und neuen Völker nach ihrem durch Orts-, Zeit- und Culturverhältnisse bedingten Entstehen, ihrem nationalen Charakter und ganzen geschichtlichen Zusammenhang aufzufassen;" *) — und dies ist ein unendlicher Gewinn, der uns noch immer zu Statten kommt. Herder ging in dieser genialen Reproduction des Naturgangs der poetischen Entwicklung Allen voran; man grub jetzt auf's eifrigste nach den Wurzeln der Dichtung in der üppigen Wildniß, während man bis dahin nur die Gartenblüten derselben abzupflücken gewohnt war. Sehr am Orte war die Interpellation, welche die „neue Bibliothek der schönen Wissenschaften" bei der Anzeige der Reliques of ancient english poetry von Percy aussprach: „wie viel die Geschichte der deutschen Dichtkunst dabei gewinnen müßte, wenn man nach dem Beispiel des Engländers mit gleichem Fleiß auch an eine Sammlung der alten deutschen Gesänge ginge!" Dazu hatte es aber noch gute Zeit. Wenn Herder in seinen „Stimmen der Völker in Liedern" Englisches, Schottisches, Lithauisches, Morlachisches, Tatarisches, ja sogar Lieder der Wilden auf's Emsigste zusammenträgt, so erwähnt er nirgends,

*) Koberstein. A. a. O. S. 1339.

auch nur im Vorübergehen, des herrlichen deutschen Volksepos; noch lag der Nibelungenhort ungehoben in der Tiefe, uud die Fluthen der Vergessenheit wogten noch immer traurig darüber hinweg.

Wir müssen es wohl bekennen: auch in dem heißen, ungestümen Originalitätsdrang waren die Deutschen nicht originell, — sie waren Nachahmer selbst in der Verachtung der Nachahmerei, obgleich sie dann diese Richtung mit allem Ernst der eigensten Ueberzeugung weiterführten. Schon Young hat in seiner oben erwähnten Schrift „Gedanken über die Originalwerke" der Unterschied zwischen genialer und gelehrter Dichtung, zwischen Originalität und Nachahmung im Produciren scharf in's Auge gefaßt, und auf geistvolle Weise die hergebrachte Schulmeinung zu beseitigen gesucht, daß die Alten in allen poetischen Gattungen bereits das Höchste und einzig Rechte gethan hätten, und die Neuern sich ihnen nur in Nachbildungen annähern könnten.*) Allerdings, sagt er, dürfen wir die Alten nachahmen, aber nur in der gehörigen Weise. Nicht der ahmt den Homer nach, der die göttliche Iliade nachahmt, sondern nur der, der eben die Methode erwählt, die Homer erwählt hat, um die Fähigkeit zu erlangen, ein so vollkommenes Werk hervorzubringen. Folgen wir denn seinen Fußtapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinken wir da, wo er trank, auf dem wahren Helikon, nämlich an der Brust der Natur. Je weniger wir die berühmten Alten co-

*) Koberstein. A. a. O. S. 1343. d.

piren, um so mehr können wir ihnen ähnlich werden; denn nur durch die Naturfülle, durch die Originalität werden wir ihnen verwandt, dadurch allein, wenn wir unsere Werke mit dem Geiste und in dem Geschmacke der Alten, aber nicht mit ihren Materialien aufführen. Wenn wir sie lesen, so laßt unsere Einbildungskraft von ihren Reizen entzündet werden — wenn wir schreiben, so laßt unsern Verstand sie ganz aus unseren Gedanken verdrängen. Gehet mit Homer selbst so um, wie der cynische Philosoph mit Homer's königlichem Bewunderer umging; gebietet ihm auf die Seite zu treten, um nicht die Strahlen unsres eignen Genie's von unsern Schriften abzuhalten; denn unter einer anderen Sonne kann kein Original entsprießen und nichts Unsterbliches zur Reife kommen. Was echtes, sich selbst vertrauendes Genie, was wahre Originalität sei, das kann man bei keinem so, wie bei Shakespeare erfahren. Der mischte kein Wasser unter seinen Wein und erniedrigt sein Genie nicht durch eine verdorbene Nachahmung. Auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können, als er uns gegeben. Wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit fehlte, zwei Bücher hat er vom Grund aus verstanden, die manchen unter den tiefsinnigsten Menschen unbekannt seien — das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Dies sind die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fließen. Zurück denn zu diesen Quellen, zum Born der unverfälschten Natur! Seneca hat gesagt: in uns sei ein heiliger Gott — wohlan denn, so vertraue man

seiner Stimme! In Absicht auf die moralische Welt ist das Gewissen, in Absicht auf die Welt des Verstandes das Genie der Gott in uns. Sowie das Gewissen uns im Leben auch ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe, so kann uns das Genie in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen. Schönheiten, die man noch nicht in Regeln gebracht, von denen man kein Beispiel hat, eben solche Schönheiten, wie sie das Genie liefert, liegen ja außer den Gränzen der Gelehrsamkeit. Diese Gränzen muß das Genie überspringen, um zu jenen Schönheiten zu gelangen. Wollen wir uns denn die höchsten Wirkungen in der Kunst durch den Geist der Nachahmung rauben lassen? Wir Menschen selbst sind original von Natur, keine zwei Gesichter gleichen sich ganz, aber als Originale werden wir nur geboren, um als Copien zu sterben. Es giebt noch Mittel, das schlummernde Genie zu wecken, nur gehe man ihnen nicht aus dem Wege! Zwei Regeln beachte man vor allen, die golden sind im Leben wie in der Dichtung: „Erkenne Dich selbst“ und: „Habe vor Dir selber Ehrfurcht!“

Gervinus bemerkt mit Recht, daß diese Gedanken, die doch unserer Originalitätsepoche vorausliegen, fast ganz so lauten, als ob sie daraus abstrahirt, oder aus den Ansichten jener Zeit gesammelt wären. Auch dem Dünkel unserer Regelstürmer, dieser auf sich selbst stolzen, in all ihrer Eigenheit keck hervortretenden Genossen des Genieordens wird schon hier in gefährlicher Weise das Wort geredet. Dem echten Genie gegen-

über ist freilich alles Wort für Wort richtig; es wird sich auch die Kühnheit des selbstständigen Schaffens herausnehmen, ehe es ihm der Aesthetiker noch ausdrücklich erlaubt. Wenn aber ein ganzes Corps von Genies auf einmal emporwächst, von denen ein jeder, Mann für Mann vor sich selbst „Ehrfurcht hat," dann wird die Sache etwas bedenklich. — Schon Klopstock, der Alterspräsident im Convent der Originalgenies, hatte auf die Young'sche Schrift hingewiesen; auch er giebt sich in seinen Oden viel mit den Begriffen: Erfindung und Nachahmung zu schaffen, und theilt in der Gelehrtenrepublik die Dichtergemeinde in Knechte, Freie und Edle, je nach dem Grade der geistigen Unabhängigkeit. „Wer nur Anderer Meinung oder Geschmack hat, oder wer nur nachahmt, ist ein Knecht; — wer selbst denkt und selten nachahmt, ist ein Freier; — wer als Entdecker oder Erfinder eine gewisse Höhe erreicht hat, ist ein Edler." Jetzt freilich nobilirte sich Alles; aber es waren meist arme Edelleute, nicht selten von der Gattung jenes Hidalgo, von den uns Cervantes so vieles Ergötzliche erzählt.

Der radicalste unter den Naturpropheten und den Vorkämpfern der Regelstürmerei war jedenfalls Joh. Georg Hamann (aus Königsberg, 1730—1788), eine der merkwürdigsten Sonderlingsgestalten unserer Literatur. Ungeschlacht, wie sein schwerfälliger Körper, den ein Stock gegen Schwindel aufrecht halten mußte, ist auch seine Ausdrucksweise, seine Darstellung; nichts fehlt ihm so sehr, als der Schönheitssinn; er sucht mit heftigem Drang die Natur, aber so wie der Gelähmte

den Gesundquell. Hamann's Styl ist verwachsen, höckerig, bizarr, ein Reden mit stammelnder Zunge; manchmal leuchtet ein genialer, tiefer Blick auf, der uns im Innersten trifft, manchmal ängstigt und beunruhigt er uns wieder, als sähen wir verzerrende, nervöse Gesichtszuckungen, die alle Züge aus ihrer natürlichen Lage bringen. Mit den Reminiscenzen seiner confusen Lectüre geht es ihm so, wie dem Zauberlehrling Göthe's mit den Besen; er findet das Zauberwort nicht, um die vielen fremden Geister, die in seinem Kopfe rumoren, zu bändigen. Unruhig und zerrissen, wie sein Leben, waren auch seine Studien, seine ganze literarische Thätigkeit; Theologie, Rechtswissenschaft, Alterthümer, schöne Wissenschaften, Kaufmannschaft — dies Alles versuchte er ohne Bestand, seine Schriftstellerei zersplittert sich in lauter Fragmente und Fragmentchen mit barocken Ueberschriften und meist hebräischen Motto's. Er hat mehr Lust, Zeilen als Bogen, und Bogen als Theile zu schreiben, aber keiner hat die Bogen so zu Bänden anwachsen lassen, wie er. „Der Zorn benahm ihm alle Ueberlegung" (so charakterisirt Gervinus den Mann), „wenn er bedachte, wie die Wissenschaften in Deutschland verwüstet seien, und wie es möglich wäre, daß junge Leute in die alte Fee Gelehrsamkeit ohne Zähne und Haare verliebt sein könnten. Er suchte den Geist und lebendigen Hauch in Geschichte, Kritik, Philosophie und Philologie und fand ihn nicht; mißmuthig blickte er auf die Bequemlichkeit unter den Gelehrten, die sich auf der weiten Oberfläche der Materialien genügten, während er, das erste Vorbild jener prometheischen Titanennaturen

und Fauste, in den Schacht herunterstrebte, der die Quellen des Wissens enthielte, in den fernsten Orient zurückging, um die Anfänge der Humanität zu suchen, in die Tiefen der Sprachen sich eingrub, um von da erst auf die Philosophie zu gelangen. Hundert wichtige Probleme berührt er so, ohne im geringsten selbst etwas zu ihrer Lösung beizutragen, als daß er zeigt, wie wenig die Anderen beigetragen hatten; immer voll zerstreuter Gedanken und Anregungen, die oft wie Blitze ein blendendes Licht, niemals Wärme und Helle gaben, oft sogar nur wie Irrwische ein Scheinlicht warfen. Seine Schriften sind wie ein Sauerteig in die Nation geworfen, ungenießbar an sich, eine nöthige Gährung im Ganzen." *) Grobheit gehört einmal zu einer solchen Natur, wie Gestank zum Schwefel; er kennt schon jenen polternd-bissigen Schimpfstyl, wie sich ihn später die Ultramontanen so trefflich anzueignen wußten — aber seine Polemik ist nicht geistreich, nur scheltend; er hebt blos mit heftiger Geberde den Stock, wo ein Lessing nach Fechterregeln pariren und ausfallen würde. Neben der Natur ist die Schrift sein A und sein O. Wie Winckelmann den Sinn für das griechische Heidenthum, das ihm die allein seligmachende Kirche der Kunst war, neu zu erwecken strebte, so redete sich Hamann zuletzt dies als die Mission seiner Autorschaft ein, das Christen- und Lutherthum in seiner Reinheit herzustellen, und den alten Prophetenjargon, mit

---

*) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV. Th. Seite 407.

interessanten Idiotismen vermehrt, zu erneuern. Während jener den Göttern des Alterthums den Weihrauch reiner Begeisterung opferte, trieb dieser schriftstellerischen Götzendienst mit der Bibel, und überstopfte seine kabbalistische Prosa mit Citaten aus der Schrift, bis „das Haus Simonis des Aussätzigen voll ward vom Geruche der evangelischen Salbung.“ *) Eine Faust'sche Unruhe lag in seinem Wesen, und er beschwor fortwährend Geister mit wunderlichen, krausen Formeln; da verschrieb er sich denn auch dem Geiste, der stets verneint — (aber was? den gesunden Menschenverstand); er verschrieb sich dem Geiste des Pietismus mit all seinem demüthigen Hochmuth, mit all seinen frommen, unerträglichen Prophetenlaunen. Kam dieser über ihn, was häufig geschah, dann schrieb er etwa in dem Styl jenes Buches, aus welchem die Hexe in Faust declamirt; und wenn man sich vergeblich abmüht, diese Offenbarungen zu verstehen, so muß man nur zum Troste der Worte Mephistopheles' gedenken: „Ein ganz vollkommener Widerspruch bleibt stets geheimnißvoll — für Weise wie für Thoren!“

Die Urtheile und Expectorationen Hamann's über die Zeitrichtungen der Literatur, über Werke und Schriftsteller sind in seinen zahlreichen Briefen zerstreut, die nicht selten den Weiheton apostolischer Episteln anschlagen; die leitenden Gedanken seiner Naturtheorie finden sich aber so ziemlich in seiner „Aesthetica in

---

*) Dieses geschmackvolle Bild gehört Hamann selbst an. Vergl. dessen Schriften, I. Theil S. IX des Vorberichts.

nuce, einer Rhapsodie in kabbalistischer Prosa" (1762) beisammen.*) Es kostet einige Mühe, die fruchtbaren Gedankenkörner aus all' den Hülsen salbungsvollen Schwulstes herauszuklauben; oft möchte man auch dem Manne, wie Falstaff dem Pistol zurufen: er möge seine Neuigkeiten melden wie ein Mann von dieser Welt. Doch hören wir ihn nun selbst.

Nicht Leier! — noch Pinsel! — eine Wurfschaufel für meine Muse, die Tenne heiliger Literatur zu fegen! . . .

Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, wie die Malerei älter als Schrift, Gesang als Declamation, Gleichnisse als Schlüsse, Tausch als Handel.

Sinne und Leidenschaften verstehen nichts als Bilder. Der erste Ausbruch der Schöpfung und der erste Eindruck ihres Geschichtsschreibers — die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an.

Die Schuld mag liegen, woran sie will, (außer oder in uns): wir haben leider an der Natur nichts als Turbatverse und disjecti membra poëtae zu unserem Gebrauche übrig. Diese zu sammeln, ist des Gelehrten, sie auszulegen, des Philosophen, sie nachzuahmen, oder noch kühner! sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Theil.

Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache; d. h. Gedanken in Worte — Sachen in Namen — Bilder in Zeichen. Freilich kommt diese Art der Uebersetzung häufig mit der verkehrten Seite von Tapeten überein, oder mit einer Sonnenfinsterniß, die in einem Gefäße voll Wassers in Augenschein genommen wird.

Wagt euch nicht in die Metaphysik der schönen Künste, ohne in den Orgien und eleusinischen Geheimnissen vollendet zu sein. Die Sinne sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften; — alte Pflegeeltern der schönen Natur.

---

*) Vergl. Hamann's Schriften, herausgegeben von Friedr. Roth, II. Th. S. 255—308.

Nur durch Sinne und Leidenschaften wirkt die Natur. Wer nun ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? Sind auch gelähmte Sennadern zur Bewegung aufgelegt?

Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? — damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden? — —

Ja, ihr feinen Kunstrichter! fragt immer, was Wahrheit ist, und greift nach der Thür, weil ihr keine Antwort auf diese Frage abwarten könnt ... Und fragt ihr nicht auch, wodurch ihr die Natur aus dem Wege geräumt? Durch eure Abstractionen, mit denen ihr sie schindet!

Alle Farben der schönen Welt verbleichen, sobald ihr jenes Licht, die Erstgeburt der Schöpfung erstickt, den Geist nur zum Kammerdiener des todten oder gar zum Waffenträger des tödtenden Buchstabens macht. Ihr aber macht die Natur blind, damit sie nämlich eure Wegweiserin sein soll! oder ihr habt euch selbst durch den Epikurismus die Augen ausgestochen, damit man euch ja für Propheten halten möge, welche Eingebung und Auslegung aus ihren fünf Fingern saugen.

Leidenschaft allein giebt Abstractionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel — Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge! Wo sind schnellere Schlüsse? wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt, und sein Geselle, der einsilbige Blitz? Wer weiß es nicht, wie Alles, was noch so entfernt ist, im Affecte ein Gemüth mit einer besonderen Richtung trifft; wie jede einzelne Empfindung sich über den Umkreis aller äußeren Gegenstände verbreitet, wie wir die allgemeinsten Fälle durch eine persönliche Anwendung uns zuzueignen wissen? Die Vollkommenheit der Entwürfe, die Stärke ihrer Ausführung, die Empfängniß und Geburt neuer Ideen und neuer Ausdrücke — sie alle liegen im fruchtbaren Schooße der Leidenschaften vor unseren Sinnen vergraben.

Bacon vergleicht die Natur der Penelope; — ihre frechen Buhler sind die Weltweisen und Schriftgelehrten! Doch ihr kennt auch die Geschichte des Bettlers, der rächend am Hofe zu Ithaka erschien! —

O eine Muse wie das Feuer eines Goldschmieds und wie

die Seife der Wäscher! Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen zu läutern, wodurch unsere Begriffe von den Dingen ebenso so sehr verstümmelt werden, als der Name des Schöpfers unterdrückt und gelästert wird! —

In dieser Weise zankt Hamann mit den Pharisäern und Sadducäern des Geschmacks und der Literatur; ein erklärter Feind ebenso wohl des Rationalismus wie der regelrechten Dichtung hält er jenem das Zeugniß der Schrift, dieser das Urbild der Natur entgegen, predigt Einfalt im Tone der Anmaßung, und macht von dem Vorrecht der Propheten, grob zu sein, einen maßlosen Gebrauch.

Herder (aus Morungen, 1744—1803) unternahm es erst, an die Gedanken Hamann's, die roh und zerstreut, wie erratische Blöcke bei ihm umher liegen, die formende Hand anzulegen. Er trat anfangs neben ihn, wir Aaron neben Moses, der eine schwere Sprache hatte und eine schwere Zunge; und Hamann mußte selbst so viel wahr finden, daß einige seiner Samenkörner durch Herders Fleiß und Feder in Blumen und Blüthen umgewandelt seien. Bald aber wuchs er über ihn hinaus, und erhob sich zu ungleich größerer, selbstständiger Bedeutung. Den Kreuzzug nach dem heiligen Grabe der Poesie im Morgenlande unternahm er wirklich, den Hamann blos predigte, und eröffnete mit seinem ausgebreiteten Wissen, mit seinem nie ruhenden Forscher- und Sammelgeiste einen unbegränzten Ausblick auf die nationale Dichtung aller Länder und Zeiten. Er erfaßte die wahrhaft ursprünglichen Werke der Poesie als die „Stimmen der Völker in Liedern",

als die heiligen Orakellaute, die aus den innersten Tiefen der Menschennatur hervortönen; er wies zugleich, da man Weissagungen nicht schulmeistern soll, dem Kritiker und Aesthetiker nur das Amt des Auslegers und Deuters an, und nahm der Literaturkritik den Schulbakel, den sie noch immer schwang, aus der Hand, um ihn mit heiligen Binden und geweihtem Laubwerk umwunden, als priesterlichen Stab ihr wieder zurückzugeben. Eines erkannte er tiefer als jeder andere: daß nur der farblose Lichtstrahl des Gedankens einförmig sei, die Welt der Phantasie dagegen reich, ewig wechselnd und mannigfaltig gleich dem Schooß der schaffenden, immer neuen Natur. Im Prisma der naturwüchsigen, durch die nationale Anschauung bedingten Phantasie bricht sich das einfache Licht der „angeborenen Ideen“ in die frischesten, buntesten, glühendsten Farben — und nur in dieser Mannigfaltigkeit ist wahre Poesie! Wie Lessing in seinem „Nathan“ das Princip der Toleranz auf dem Gebiete der Religion lehrte, so vertrat Herder den Standpunkt des kosmopolitischen Schönheitssinnes auf jenem der Kunstkritik, und beseitigte hier erst vollends das Vorurtheil, daß es auch ein „auserwähltes Volk“ in Sachen des Geschmacks gebe. Wenn jener es in seiner berühmten Parabel unentschieden ließ, welche Confession den echten Ring besitze — entschied dagegen Herder in Bezug auf die Dichtkunst so: hier besitze jede Nation ihren eigenen Zauberring, jeder sei echt, und jeder wirke seine eigenen Wunder. Nur die dem Volksgeist entfremdete Kunstpoesie, — diese Anschauung blickt

überall durch — die sei der unechte Ring, dem das blitzende Feuer, das magisch funkelnde Licht, mit einem Wort: die dichterische Wunderkraft fehle, so geschmackvoll auch der Goldschmied die Fassung besorgt haben mag.

„Die Poesie," sagt Herder in einer seiner späteren Schriften,*) „ist ein Proteus unter den Völkern; sie verwandelt ihre Gestalt nach Sprache, Sitten, Gewohnheiten, nach dem Temperament und Klima, sogar nach dem Accent der Völker. Wie Nationen wandern, wie sich die Sprachen mischen und ändern, wie neue Gegenstände die Menschen rühren, wie ihre Neigungen eine andere Richtung, ihre Uebungen ein anderes Ziel nehmen, wie in der Zusammensetzung der Bilder und Begriffe neue Vorbilder auf sie wirken, selbst wie die Zunge, dies kleine Glied sich anders bewegt und das Ohr sich an andere Töne gewöhnt: so verändert sich die Dichtkunst nicht nur bei verschiedenen Nationen, sondern auch bei demselben Volke."

„So manchen Maßstab der Dichter einer Nation oder verschiedener Völker man aufgestellt hat, so manche vergebliche Arbeit hat man übernommen. Keiner Nation dürfen wir's verargen, wenn sie vor allen anderen ihre Dichter liebt und sie gegen fremde nicht hingeben möchte; sie sind ja ihre Dichter. In ihrer Sprache haben sie gedacht, im Kreise ihrer Gegenstände imaginirt; sie fühlten die Bedürfnisse der Nation, in welcher sie erzogen wurden, und kamen ihnen zu Hilfe."

„Indessen soll keine Liebe zu unserer Nation uns hindern, allenthalben das Gute zu erkennen, das nur im großen Gange der Zeiten und Völker fortschreitend bewirkt werden konnte. Jener Sultan freute sich über die vielen Religionen, die in seinem Reiche, jede auf ihre Weise, Gott verehrten; es kam ihm wie eine schöne, bunte Aue vor, auf der mancherlei Blumen blühten. So ist's mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserem Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte. In dieser

*) Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst; zweiter Theil. (Herder's Werke, 24. Band. S. 311.)

Gallerie verschiedener Denkarten, Anstrebungen und Wünsche lernen wir Zeiten und Nationen gewiß tiefer kennen als auf dem trostlosen Wege ihrer politischen und Kriegsgeschichte."

Und auf welchem Wege soll man sich eine Uebersicht dieses blumen- und fruchtreichen Feldes menschlicher Gedanken verschaffen? Nicht durch abstracte Kritik, nicht durch ein Schematisiren nach Gattungen und Arten — sondern, wie es Herder nennt, durch jene „Naturmethode", die eine jede Blume an ihrem Ort läßt, „um sie dort ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von der Wurzel bis zur Krone zu betrachten. Flechte, Moos, Farrenkraut, und die reichste Gewürzblume — jedes blüht da an seiner Stelle in Gottes Ordnung."

Diese fast kritiklose Toleranz geht denn doch etwas zu weit. Eigentlich heißt dies die Poesie mit dem Auge des Naturforschers, nicht mit dem des Kunstrichters ansehen; der ethnographische Gesichtspunkt tritt an die Stelle des ästhetischen. Man kann die Berechtigung des Farrenkrautes gelten lassen, wie man will — man muß aber auch hervorheben, daß z. B. die Palmen doch eine höhere, edlere Pflanzenordnung repräsentiren. Wenn der einseitige Geschmack der früheren Periode ein beschränktes Ideal hatte, so lief diese Allempfänglichkeit Gefahr, keines mehr zu haben: das Eine war ein Extrem wie das Andere.

Die Sprache, in der Herder seine Ideen mittheilt, ist die des innerlichen, begeisterten Schauens, dem das ganze volle Wesen früher an die Seele herantritt, als die klar begränzte Form vor das Auge und

den unterscheidenden Begriff. In großen Massen wie in der Beleuchtung des dämmernden Frühlichts steigen ihm die Gegenstände vor dem geistigen Blicke empor, ehe noch der analysirende Verstand sie zu bewältigen vermag. Ich werde bald Gelegenheit finden, nachzuweisen, daß die dramatische Kunstform Göthe's bei einem ungleich reicheren poetischen Inhalt doch in formeller Beziehung gegen die klar abgewogene Composition Lessings zurücksteht — etwas ganz Aehnliches läßt sich von Herders Denkmethode in Vergleich mit der Lessing'schen behaupten. In der dialektischen Form, in der Schärfe und Bestimmtheit der Entwicklung ist jene ein Rückschritt, aber in der Weite der Perspective, in dem lebendigen Gefühl des Gegenstandes, in dem feinen Tastsinn der Forschung, wenn ich so sagen darf, steht sie dafür um so höher. Sowie Lessing seinen Dramen einen einfachen, knappen, leicht übersichtlichen Stoff zu Grunde legte, aber diesen völlig gliederte und durcharbeitete, so operirte er auch in seiner Dialektik immer mit wenigen aber sehr scharf erfaßten Standpunkten; jeder Begriff hatte bei ihm, wie eine Figur auf dem Schachbrett seinen bestimmten Zug, und so löste er mit fast mathematischer Evidenz sein Problem. Seine Voraussetzungen sind präcis, sein Gedankengang von Schluß zu Schluß festen Schrittes vorschreitend. Dieser formellen Fertigkeit des Denkens gegenüber macht sich nun bei Herder die innerliche Vertiefung in das Wesen der Sache geltend — das intuitive Forschen, das ahnende Denken, welches mehr eine Sehergabe, als ein scharfes Begreifen ist. Sein

Bestreben ist überall darauf gerichtet, auf das Ursprüngliche zurückzugehen, auf den Ursprung der Sprache, die älteste Urkunde des Menschengeschlechts, auf den Zusammenhang des Menschen mit der Natur, auf den Naturproceß der menschlichen Culturentwickelung überhaupt. Ein ahnungsvolles Helldunkel zieht sich daher im Gegensatze zu der taghellen Lessing'schen Klarheit durch seine Schriften, ein Schein, wie der des Grubenlichtes in tiefem, von Kristallen blitzenden Schacht, oder wie Mondesglanz in heimlicher ernster Waldesstille. So nüchtern die Parabeln, Legenden und weiteren Dichtungen Herders sind, so dichterisch und schwungvoll sind seine Forschungen — der Hauch einer ganz eigenen Poesie weht wie mit Windharfentönen darüber hin.

Es gab auch eine Sturm- und Drangperiode in der deutschen Forschung und diese repräsentirt Herder so ganz in den Schriften seiner früheren Epoche. In ihm lag so recht die volle, durstende Sehnsucht nach den Quellen des Lebens, die Faust empfindet, da er das Zeichen des Makrokosmos beschaut:

> Wie Alles sich zum Ganzen webt,
> Eins in dem andern wirkt und lebt!
> Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen,
> Und sich die gold'nen Eimer reichen!
> Mit segenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen,
> Harmonisch all' das All durchklingen!

Und diesen harmonischen Zusammenklang der auf- und niedersteigenden Himmelskräfte, wie schön hat er ihn in den Poesien aller Länder zu vernehmen und

auszusprechen gewußt! Allenthalben erfaßte er die Dichtung, wie wir gesehen haben, als eine heilige Kundgebung der Völkerseelen, als das Sprechende in der Sprache, die er selbst wieder als die wahre Urpoesie auffaßt — mit einem Worte als jene Zaubermacht, welche die Zunge des Volksgenius lös't, daß er für alle Zeiten vernehmbar und verständlich sein innerstes Wesen ausspricht. Noch jetzt sehen wir die Helden Homer's und fühlen Ossian's Klagen, obgleich die Schatten der Sänger und ihrer Helden so lange der Erde entflohen sind. Durch die Dichtung reden zu uns der Vorzeit längst verstummte Gedanken, und bis in die Dürre der Gegenwart rauscht der Strom der Poesie herüber, von fernen, verschollenen Geschlechtern her seine Wogen wälzend.

Abgesehen von diesen Weltausblicken, dieser großen poetischen Völkerschau, die Herder eröffnet, sucht er gleich bei seinem ersten Auftreten auf das Nahe und Nächste zu wirken, und den Umsturz der conventionellen Dichterei, die Wiederherstellung des Natürlichen und Ursprünglichen auf dem heimischen Boden unserer Literatur entschlossen einzuleiten. Seine „Fragmente zur deutschen Literatur", die er (1767) an die eben vollendeten Literaturbriefe anknüpfend, im vollsten Feuer der Jugendlichkeit schrieb, wollen an die Stelle der bloßen Kritik, die nur im Einzelnen lobt und tadelt, gleichsam eine Gesundheitslehre der Literatur setzen, die ihr im großen Ganzen aufhelfen

*) Herder's Werke, 18. Band.

soll. Nachdem er die 24 Bände der Literaturbriefe durchlaufen, setzt er sich auf den letzten Gränzstein (es ist das Register) nieder, der mit Zahlen von Verdiensten und Bemühungen, hie und da auch mit Nullen pranget; hier sitzt er „wie ein alter ehrlicher Markgraf, der über sein deutsches Vaterland denkt."

Die Literaturbriefe waren im Anfange ein Zeitvertreib eines kranken Officiers,*) nachher des kranken Publicums, und oft auch kranker und ermüdeter Verfasser, die aus dem Felde des Autorruhms siech zurückkamen. Unsere Zeit ist um so viel reicher an Journalen, als sie an Originalwerken arm wird. Der junge Schriftsteller glaubt urtheilen zu können, ohne denken zu dürfen; der Leser liest Auszüge und Kritiken, um keine Bücher durchzustudiren.

Den kritischen Journalen also, die von der Gottsched'schen bis zur Lessing'schen Zeit das Hauptagens der schönen Gelehrsamkeit bildeten, wird hier durchaus nicht das Wort geredet; statt deren denkt sich Herder ein Werk, „das sich den Plan vorzeichnet zu einem ganzen und vollendeten Gemälde über die Literatur, wo kein Zug ohne Bedeutung für das Ganze wäre, er mag sich im Schatten verbergen oder ans Licht hervortreten!"

„Man lasse mich meinen Traum verfolgen!" fährt Herder fort. „Diesem allgemeinen und einzigen Werke müßte eine Geschichte der Literatur zum Grunde liegen, auf die es sich stützte. Auf welcher Stufe befindet sich diese Nation? und zu welcher könnte und sollte sie kommen? Was sind ihre Talente, und wie ist ihr Geschmack? Warum ist sie bisher noch nicht höher gekommen, und wodurch könnte ihr Geist zum Aufschwunge Freiheit und Begeisterung erhalten? Alsdann rufe der Geschichts-

---

*) S. d. Vorrede zu den Literaturbriefen.

schreiber der Literatur aus: Wohlan, Landsleute, diese Bahn laufet, und jene Abwege und Steine vermeidet; so weit habt ihr noch, um hierin den Kranz des Zieles zu erreichen!"

Die „Fragmente" sollten nur ein Riß zu dem Gebäude auf dieser Grundlage sein; aber wo ist, fragt der Autor, der hundertäugige Argus, um da Alles zu übersehen, wo der Briareus mit hundert Armen, um es auszuführen? „Wir arbeiten in Deutschland, wie in jener Verwirrung Babels; Secten im Geschmacke, Parteien in der Dichtkunst, Schulen in der Weltweisheit streiten gegeneinander; keine Hauptstadt und kein allgemeines Interesse; kein großer allgemeiner Beförderer, kein allgemeines gesetzgeberisches Genie!" Ein literarischer Schmerzensschrei, der sich auch nach der kurzen Doppelherrschaft Göthe's und Schiller's immer und immer wiederholt! — Wie wäre da zu helfen, wie der Literatur nach der Kleinkünstelei todter Letternpoesie der große Charakter eines geistigen Denkmals der Nation, kolossal und dauernd aufgerichtet, zu verleihen? Zunächst, behauptet Herder, durch Wiederherstellung der Lebenskraft der S p r a c h e in ihrer ungeschwächten Fülle, in ihrer ganzen idiotistischen Eigenthümlichkeit. „Sprach- und Schulmeister sind die ersten, die die Sprache verdarben, daß sie, wie sie wollen, zu nichts taugt. Sie polirten das Instrument so lange, bis es gut zum Anschauen und Aufhängen ward; sie krümmten und dehnten es, bis es schwach, bis es verunstaltet wurde; sie schnitzelten am Bogen, bis er brach — unselige Kunstrichter und Regelnschmiede! —" Es gilt diesen Sprachverderbern das Werkzeug noch zur rechten

Zeit zu entreißen, und es zu dem Rüstzeuge zu machen, das in den Händen einer „heiligen regellosen Unbesonnenheit“ Wunder thut. Denn weit mehr als Werkzeug ist die Sprache, sie ist gleichsam Behältniß und Inhalt der Literatur; die Wörter nicht blos Zeichen, sondern die Hüllen, in welchen wir die Gedanken sehen. Wenn jede Nationalsprache sich nach den Sitten und der Denkart ihres Volkes bildet, so muß umgekehrt die Literatur eines Landes, die ursprünglich und national ist, sich so nach der originalen Landessprache einer Nation formen, daß eins mit dem anderen zusammenrinnt. Die Literatur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Literatur; unglücklich ist die Hand, die beide zerreißen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will. In diesem Sinne fordert Herder, daß classische Schriften auch die Schätze ihrer Sprache aufbehalten sollten: sie müßten daher durchaus idiotistisch geschrieben sein, so viel möglich, als wenn keine andere Sprache in der Welt wäre. Wollten wir classische Schriftsteller haben, so dürften sie nicht im Lehrton der Akademie und Schule, sondern im Ton der Welt und aus dem frischen Leben herausschreiben, nicht unterrichten, sondern bilden wollen. Zunächst sollten sich unsere Schriftsteller nur bemühen, eigenthümlich für unser Volk, für Materie und Sprache zu schreiben; ob sie classisch seien, das möge die Nachwelt entscheiden!

Was hier als Forderung ausgesprochen wird, hat später Göthe wirklich geleistet. Nach den glänzend hellen und scharfen Crystallformen, welche die Sprache

durch die Klarheit und Bestimmtheit des Lessing'schen Geistes erhalten, sproßt und grünt es wieder in ihrem Schooße in der Göthe'schen Lyrik und Jugendprosa, wie mit pflanzengleicher Lebensfrische; alte Sprachformen werden wieder lebendig, interessante Idiotismen, vor denen Schulmeister erschrecken würden, kommen besonders in sprichwörtlichen Wendungen zur Geltung. Auch sprachlich, oder mit Herder zu reden, in idiotistischer Beziehung ist und bleibt Göthe der deutscheste Dichter.

Doch zurück zu unserem Fragmentisten. Wie, fragt er nun, soll das Genie in Deutschland erweckt werden? Durch bloßes Tadeln und Schulmeistern, wie es die zeitherigen Kunstrichter gethan, gewiß nicht; bloßer Tadel macht kleinmüthig, beständige Klagen endlich verdrossen, und ewige Vorschriften matt und gezwungen. Oder etwa dadurch, daß man auf philosophischem Wege das Genie, den Originalgeist, die Erfindung zergliedere, in seine Ingredienzien auflöse und bis auf den feinsten Grund zu dringen suche? Aber zur Erweckung des Genies trägt dies Zergliedern auch nichts bei — und je mehr Seelenkräfte der Philosoph herzählt, die zum Genie gehören, je mehr Ingredienzien er in diesem Salböl der Geister antrifft, desto eher kann man zweifeln, ob ihm nicht eine davon entging. So bleibt nur noch ein Weg übrig, es ist die Betrachtung der Werke Anderer, um durch sie aufzumuntern, und so die eigenen schlummernden Kräfte wach zu rufen. Hier schon betritt Herder den Boden, auf dem er sein ganzes Leben über das Außerordentlichste leistete. Er wurde der Mentor auf der Weltreise des deutschen Genius, der

bisher kleinbürgerlich immer zu Hause geblieben war; um es von der Alleinherrschaft des einen Musters, der lateinisch-französischen, in Leder gebundenen Classicität ganz zu befreien, schüttete er aus dem Füllhorn aller Zeiten eine Welt von Mustern vor ihn hin, nicht damit er die fertigen Productionen nachahme, sondern den Proceß des poetischen Producirens in allen seinen tausendfachen Varietäten studire. Herder äußert sich da ganz im Sinne Young's, wenn er sagt: „Raube den Fremden nicht das Erfundene, sondern die Kunst zu erfinden, zu erdichten und einzukleiden!" Leider fand er, daß die deutsche Poesie noch immer viel zu sehr den philologischen Schulcharakter habe und den Nachgeschmack der Verseübungen an den lateinischen Schulen nicht verleugne; latinisirende und gräcisirende Versemacher aus Ramler's Schule trieben in der That damals auf allen Abhängen des deutschen Parnasses das formale Reim- und Oden-Handwerk auf's Eifrigste fort. Wie kleinlich mußte Herder, bei aller Höflichkeit, die er gegen die Schöffen und Altbürger der Literatur beachtete, die Parallelisirung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern finden! Hatten doch diese mit Puder und Schulstaub bedeckten Classicitäten ebenso wenig etwas Antikes, als die Potentaten des 18. Jahrhunderts, denen man, um sie monumentfähig zu machen, im Marmor die Hosen auszog und einen Lorbeerkranz aufsetzte! Da nenne man so gern Bodmer und Klopstock unseren Homer, Gleim unsern Anakreon, Geßner unsern Theokrit, den Grenadier unsern Tyrtäus, Gerstenberg einen Alciphron, die Karsch unsere Sap-

pho, den Dithyrambensänger Willamow unseren Pindar! Können wir wohl überhaupt in unserer Zeit einen Homer oder einen Dithyrambensänger haben? Klopstock ist vielleicht eher virgilianisch als homerisch; besingt vielleicht als ein heiliger Virgil die Gegenstände des Orients. Und deutsche Dithyramben — sind sie nicht ein Unding ohne Bacchus, ohne dionysische Festfeier, ohne Tanz und orgiastischen Schwung? Sind nicht Geßners Hirten lauter Schäferlarven, keine Gesichter? Die Süßigkeit des griechischen Idylls ist noch ein klarer Wassertrank aus dem pierischen Quell der Musen; der Trank des deutschen dagegen ist verzuckert! Sobald man die Alten lobt, anbetet und knechtisch nachahmt, weil sie Alte sind; sobald man von ihnen abborgt, oder sie bestiehlt, weil man alsdann eine neue Antike, oder ein Moderner nach altem Geschmack wird, so ist die Nachahmung unleidlich. Mehr noch als den hellenistischen Anstrich, den man eigentlich nur affectirt, habe die ganze neuere deutsche Geistesbildung in der That eine lateinische Gestalt. Von den Wiederherstellern der Wissenschaften, den Humanisten, wurde Allem römische Form gegeben, und unter der Herrschaft der lateinischen Sprache verlor die unsere ihre alte Stärke. Erst Luther hat sie wieder, einem schlafenden Riesen gleich aufgeweckt und losgebunden und durch seine Reformation eine ganze Nation zu selbständigem Denken und Gefühl erhoben. Auf denn und in jene Furche weiter gesäet, die seine gewaltige Pflugschar gezogen! Hinweg vor Allem mit den Römlingen in der Dichtung, den steifen, gelehrten Schulpoeten! Ist es

wohl ein so großer Ruhm, wenn es heißt: dieser Dichter singt wie Horaz; jener Redner spricht wie Cicero; dieser philosophische Dichter ist ein anderer Lucrez; dieser Geschichtsschreiber ist ein zweiter Livius? Das aber ist ein großer, ein seltener, ein beneidenswerther Ruhm, wenn es heißen kann: so hätten Horaz, Cicero, Lucrez, Livius geschrieben, wenn sie auf dieser Stufe der Cultur, zu der Zeit, zu diesen Zwecken, für die Denkart dieses Volks, in dieser Sprache geschrieben hätten. — —

Die Gedanken, die Herder in diesen Fragmenten entwickelt, wurden in seinen folgenden Schriften nur weiter ausgeführt; es waren perennirende Pflanzen, die jahraus jahrein neue Blüthen trieben. Aber Alles, was er noch ferner schrieb, blieb fragmentarisch; eben weil ihm, wie Hamann, alles Vereinzelte für verwerflich galt, weil er immer eine ganze Ernte von Anschauungen und Ideen auf einmal hinschütten wollte, so wurde er niemals fertig. Eigentlich fing er immer dasselbe Buch wieder von Neuem zu schreiben an, und blieb dann in der Mitte stehen, oft schon im Anfang. Er baute in seinen vielen Werken eine ganze Stadt auf, großartig und imponirend, aber es ist eine Stadt aus lauter Thorhallen und Propyläen, wo die einen hinter den andern stehen, ohne daß man zu Straßen und Wohngebäuden gelangt.

Nach diesem längeren Umweg, nach dieser literarischen Spazierfahrt lenken wir wieder auf unser näch-

stes Ziel, das Drama, ein, indem wir Herder's und der ganzen Epoche Verhalten zu Shakespeare beleuchten. Die Perückengötzen waren gestürzt — dafür wurde die hohe Gestalt des großen Briten das neue Idol der Zeit. Gleich dem geharnischten Geist des greisen Dänenkönigs trat jetzt Shakespeare's Schatten an die Sturm- und Dranggenossen heran, als ob er sie auffordern würde, ihn zu rächen, weil er so lange vergessen und ungeehrt in seinem Grabe gelegen. Doch diese, wie Hamlet, verträumten die Zeit unthätig in seiner Bewunderung, — klagten, daß die Literatur aus den Fugen sei, und sie gerade kommen mußten, sie wieder einzurichten, — auch stellten sie sich toll an, wie der Dänenprinz, ja oft so toll, daß es über alle Verstellung hinausging, und füllten mit ihren Bizarrerien die gesetzlose Bühne. Und Alles das im Namen Shakespeare's, der nun als die höchste Autorität der Regellosen galt! Schon Gerstenberg, der Dichter des „Ugolino" und der Uebersetzer der „Braut" von Beaumont und Fletcher hatte unter der Aegide dieses Namens die heilige Lade des Aristotelischen Gesetzes angetastet, und dies gleichzeitig mit der Dramaturgie, welche noch die Poetik des griechischen Weisen an Unfehlbarkeit neben die Elemente des Euklides stellte. Die antiken Einheiten werden von Gerstenberg mehr als Mangel wie als Vorzug betrachtet, und aus einer naiven und beschränkten, an die herkömmliche Unbeweglichkeit des Chors gebundenen Technik des Drama's erklärt. „Hätte Aristoteles," so heißt es da ferner, „freie Hand gehabt, seine Theatergesetze aus der Natur des

menschlichen Verstandes zu schöpfen, so würde seine Poetik ohne Zweifel ein sehr gedachtes Werk geworden sein, ungefähr wie seine Philosophie der Seele. Er mußte sie aber von der Theaterempirie abstrahiren, die von den Vorfahren und der Priesterschaft zum Gesetz gemacht war. Und so blieb auch ihm kein anderer Ausweg übrig, als sich auf die Muster zu berufen, die er bereits vor sich fand, und die Verstandesregel damit so gut in Uebereinstimmung zu bringen, als es thunlich war." Allerdings seien nach den Aristotelischen Definitionen die Tragödien Shakespeare's keine Tragödien, und seine Komödien keine Komödien; allein die Poetik des Aristoteles sei auch nur „ein ziemlich obenhin oder wenigstens nach sehr precairen Prämissen überdachtes" Werk. Darum „weg mit der Classification der bloßen Namen"; man möge Shakespeare's Werke nennen, wie man wolle, sie seien und bleiben „lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael."

Tiefer und voller erfaßt Herder die hohe Bedeutung, den unbegränzten Gehalt Shakespeare's und seine selbständige Eigenberechtigung gegenüber den Alten, ohne aber an den letzteren in so burschikoser Weise, wie es Gerstenberg that, Repressalien zu üben, weil sie sich so lange zwischen ihm und dem modernen Geschmack verdunkelnd gestellt. Wenn Lessing's kritische Fingerzeige auf Shakespeare nur gelegentlich und vereinzelt waren, so sucht Herder nach seiner Art das Totalbild des Dichters hinzuwerfen; er forscht aus, wie viel an ihm auch dem nationalen Genius, der

Naturpoesie seines Volkes angehört, untersucht genau Erdreich und Boden an den Wurzeln dieses großen, weltüberschattenden Baumes. Mit einem Worte: war für Lessing Shakespeare ein Leitstern der Kunst, so wurde er für Herder und die ihm anhingen, ein Prophet der Natur. In den „fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst" (1773), die Herder mit Göthe herausgab, wird Shakespeare zuerst ausführlich besprochen — da werden ihm neben Ossian Altäre gebaut und Kränze geopfert.

„Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" so ist's bei Shakespeare! — Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern! — und die er Alle nicht hört!"

In diesem Tone geht es fort — der Exclamationsstyl Herder's steht da in vollster Blüthe. Bei seinem Versuche, ihn zu erklären, ihn wo möglich den Deutschen herzustellen, geht er wie überall, den geschichtlichen Weg, die Pfade des Ursprungs zurück.

„Es ist von Griechenland aus, da man die Wörter Drama, Tragödie, Komödie geerbet; und so wie die Letterncultur des menschlichen Geschlechtes auf einem schmalen Striche des Erdbodens den Weg nur durch die Tradition genommen, so ist in dem Schooße und mit der Sprache dieser natürlich auch ein gewisser Regelnvorrath überall mitgekommen, der von der Lehre unzertrennlich schien." Aber der Maßstab der aus dem Alterthum ererbten Regel läßt sich an das nordische Drama nicht anlegen. In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte; dort war's, was es hier nicht ist, nicht sein kann. Sophokles' Drama und Shakespeare's Drama sind

zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyrambus, des mimischen Tanzes, des Chors. Aus diesem Ursprunge erklären sich gewisse Dinge, die man sonst, als todte Regeln angestaunt, entsetzlich verkennen mußte. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das Alles lag ohne Kunst und Zauberei ganz natürlich und wesentlich im Ursprunge der griechischen Tragödie; es war Schale, in der die Frucht wuchs. Einfachheit des Vorganges lag so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, des antiken Staates, was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Theile zu entdecken, Anfang, Mitte und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln, oder aus vielen, abgesonderten Begebenheiten Ein Ganzes zu kneten. Auch die durchgebildetesten Meisterwerke eines Sophokles nähern sich noch immer dem Einartigen ihres Ursprungs, dem dramatischen Bilde mitten im Chor. Was also die Regeln der griechischen Tragiker für uns Künstliches zu haben scheinen, war keine Kunst, es war Natur. Die Kunst der griechischen Dichter nahm ganz den entgegengesetzten Weg, den man uns heutzutage aus ihnen zuschreit: sie simplificirten nicht, sondern sie vervielfältigten, Aeschylus den Chor, Sophokles den Aeschylus. Die erstaunliche Kunst des letzteren, wenn man seine Stücke gegen die einfache aeschyleische Fabel und die Nachrichten von dem alten tragischen Dithyramb hält, bestand nicht darin, aus Vielem Eins zu machen, sondern aus Einem ein Vieles: ein schönes Labyrinth von Scenen, wo seine größte Sorge nur blieb, den Knäuel der Empfindungen der Zuschauer so sanft und allmälig loszuwinden, als ob sie ihn noch immer ganz hätten: den unabgewickelten Knäuel, den Grundeindruck der vorigen dithyrambischen Empfindung.

Daß Aristoteles diese Kunst seines Genie's in ihm zu schätzen wußte, und eben in allem fast das Umgekehrte war, was die neueren Zeiten aus ihm zu drehen beliebt haben, müßte jedem einleuchten, der ihn ohne Wahn und im Standpunkte seiner Zeit gelesen. Eben daß er sich nicht an die einfache Urform des griechischen Drama's, sondern an den vielfach dichtenden So-

phokles hält, daß er eben von dieser seiner Neuerung ausging, in sie das Wesen der ganzen Dichtgattung zu setzen: Alles dieses zeigt, daß der große Mann auch im großen Sinne seiner Zeit philosophirte, und nichts weniger als an den verengernden, kindischen Läppereien Schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen.

Wie Alles in der Welt, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Glaube, selbst Maß der Illusion wandelte. Man konnte zwar das Uralte oder von anderen Nationen ein Fremdes für die Bühne herbeiholen, und nach der gegebenen Manier bekleiden: aber das war das Ding selbst nicht mehr — es wurde Puppe, Nachbild, Statue ohne Leben. Alles was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Mag es aber als Puppe ihm noch so gleich sein, ihr fehlt Geist, Leben, Natur und Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung — mithin Zweck und Erreichung des Zweckes.

Vorausgesetzt nun, ein Volk hätte Lust, statt nachzuäffen, sich selbst lieber sein Drama zu erfinden: wann? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurtheilen und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel erfinden — und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatische Zwecke erreicht.

Herder hat uns so zu den Engländern, er hat uns an Shakespeare herangeführt.

Dieser fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Staatsbeziehungen, Geschichtstraditionen; sein Genie rief aber aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervor, wie die griechischen Tragiker, Furcht und Mitleid, und

zwar in einem Grade, wie jener erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! Er fand keinen Chor vor sich, wohl aber Marionettenspiele — aber er bildete aus diesem so schlechten Material das herrliche Geschöpf, das vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprecharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Sprecharten, König und Narren, Narren und König zu einem herrlichen Ganzen. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie sie sich ihm darbot, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, das wir, wenn nicht Handlung in griechischem Verstande, so Action im Sinne der mittleren, oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereigniß nennen wollen. Wenn bei den Griechen das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet Shakespeare auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenen Ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nöthig sind, den Hauptklang seines Concertes zu bilden. Wenn Sophokles Griechen vorstellt, lehrt, rührt und bildet: so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische Menschen. „Mir ist," ruft da Herder begeistert aus, „wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden — lauter einzelne, im Sturme der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Ereignisse, der Vorsehung, der Welt! Ein Meer von Begebenheiten, wo Wogen in Wogen rauschen, das ist seine Bühne!" — Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen; und doch ist hierüber eben das hellste Geschrei. Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beitragen. Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste, die idealste ist, und Ort- und Zeitwechsel, über die der Dichter schaltet, rufen gerade am lautesten uns zu: hier ist kein Dichter, ist ein Schöpfer, ist Geschichte der Welt! —

Herder kommt in seinen Schriften immer wieder auf Shakespeare zurück; er war ihm ein unbegränzter Gegenstand, mit dem er nicht ein für allemal abschließen konnte. Seine Auffassung des großen Weltdichters wird immer schärfer und voller. Er steht ihm zuletzt da, gerade inmitten zwischen der volksthümlichen und reflectirten Poesie als Inbegriff beider. Die Ritter-, die Feenwelt, die ganze englische Geschichte lag vor ihm aufgeschlagen. Seine Ritter und Helden, seine Könige und Stände treten auf in dem ganzen Pomp ihrer und seiner Zeit. Wenn er aber in diesen fremdartigen Scenen einer alten Welt uns die Tiefen des Herzens eröffnet, und in wunderbarstem, jedoch durchaus charakteristischem Ausdruck eine Philosophie vorträgt, die alle Stände und Verhältnisse, alle Charaktere und Situationen der Menschheit beleuchtet, — so milde beleuchtet, daß allenthalben das Licht aus ihnen selbst zurückzustrahlen scheint, dann ist er nicht mehr der blos nationale Dramatiker, sondern ein Dichter für alle Zeiten. *)

„O Shakespeare!" so schließt Herder ein andermal in seiner apostrophirenden Weise — „wie kehrst du das Innere heraus! machst sprechend den stummsten Abgrund der Seele; Alles ist dir Verhängniß und ohne innere Theilnahme doch nichts Verhängniß. Zu jedem deiner Ereignisse, seien sie Greuel oder edle Thaten, stimmt die ganze Natur bei, frohlockend oder

*) Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst. (Herder's Werke, 24. Bd. S. 277.)

schaudernd. Das Ungewitter in Lear, da der Himmel seinen ganzen Zorn wegen des Undanks der Töchter ausgießet, trifft das nackte Haupt des unbedachten Vaters, der an seinem Unglück selbst Schuld ist. Das Klopfen an Macbeths Thür, sobald der König ermordet ist, und was der Wächter dabei sagt; die Furchtereignisse nach König Hamlets Tode, sonst jede Zustimmung der Natur zu der von dir dargestellten That — sie zeigen alle deine stille, große, ins Weltall ergossene Seele, die in sich Alles spiegelt, aus der sich Alles hinausspiegelt, Verhängniß und Charakter, Charakter und Schicksal!" *)

Diese Apotheose Shakespeare's hob den Strom der deutschen Dichtung vollends aus seinen Ufern, zwischen denen er früher so seicht geflossen, daß die regelgerechten Uferversicherungen von ehedem fast überflüssig erschienen. Alle strebenden Kräfte, die productiven, wie die productionssüchtigen wurden nun auf die Bühne gerufen, um hier den entscheidenden Hauptsturm auf die Bastille der regelmäßigen Dichtung zu unternehmen, einen Sturm, vor dem keine der alten Flanken mehr sich halten konnte. Ein neues Vorbild war da, nach den Mustern der Form ein Muster des unbegränzten Gehaltes, das statt die äußere Kunstgewandtheit zu schulen, geheime, ungeahnte Naturkräfte aus dem Innern des Gemüthes hervorzog; ein wahrer Meister über die Dämonen, ein wunderthätiger Magier stand der Brite da inmitten einer fremden Literatur und begierig dräng-

---

*) Ueber Shakespeare. (Werke, 22. Bd. S. 53.)

ten sich die Zauberlehrlinge an ihn heran, längst dessen überdrüssig, die oft gesehenen Taschenspieler-Zaubereien des französischen Esprit schlecht nachmachen zu sehen. Nun vernahm man allenthalben in den Stimmen der Poesie nicht mehr das gleichförmige Plätschern einer Fontaine in einem französischen Garten, sondern einen Ton, mächtig wie das Brausen des Waldes im Sturm oder wie fernes Meeresrauschen; nun suchte man auch in der dramatischen Dichtung nicht einmal gleich Lessing und Diderot nur das Natürliche und Naturgemäße, sondern vielmehr das Naturgewaltige, ursprünglich Große herzustellen.

Welch' große Ausblicke waren jetzt für die Bühne geöffnet! Das Theater, das in Frankreich ein Vorzimmer, ein Empfangssaal war, hatte sich in Deutschland gar zur Bürgerstube verengt; nun aber wurden die alten Coulissenwände eingeworfen, frei und weit war die Bühne, unbegränzt und offen nach allen Seiten, aber freilich für's Erste noch leer. Herder's kühne Umrisse von Shakespeare und der wahren Naturgestalt des Drama's waren wie ein großer Prospect auf den Theatervorhang gemalt, — doch hinter demselben regte sich noch nichts, das Spiel ging noch nicht an. Endlich aber hob sich der Vorhang in die Höhe, es klirrte von Waffen und Rüstungen — Götz von Berlichingen, der kerndeutsche Ritter, trat auf die Bühne. Wie die Kaufleute vor dem Raubadel, so zogen sich jetzt die Philister des bürgerlichen Rührstücks scheu vor jenem geharnischten Geschlechte zurück, das nun auf geraume Zeit auf der Bühne campirte . . .

„Traurig wird der Gedanke,“ sagt Herder, diesmal nicht eben prophetisch, zum Schlusse seines Shakespeare-Artikels, „daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte! daß, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, schon so viel ändern, auslassen, verstümmeln muß . . . Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo Du, mein Freund, der Du Dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, noch den süßen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache, unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles Wirken laß' nicht nach, bis der Kranz dort oben hange . . .“

Dieser Freund war Göthe, der damals schon den Götz von Berlichingen schrieb. Ungeduldig stand er bereits mit schnaubenden Rossen am Eingang der Rennbahn. Eine von Otto Jahn mitgetheilte Shakespeare-Rede, die der 21jährige Jüngling im Kreise seiner Straßburger Freunde hielt, sprüht Feuer und Funken der Zuversicht, ist voll des jugendlich freudigen Muthes. Wie anders fand er freilich den langsam vorrückenden Gang der deutschen Literatur, die bei lauter Eilfertigkeit und Geschäftigkeit nicht recht vorwärts kam, ver-

glichen mit den Riesenschritten jenes Einen Genius, der allein mehr gilt, als ganze Literaturen . . . Aber ihm hob das Muth und Kraft, daß er ihm nachempfand, daß er ihn begriff. „Wohl geht Jeder," sagt er, „nach seinem Maße. Macht der Eine mit dem stärksten Wandertrab sich auf, so hat der Andere Siebenmeilenstiefel an, überschreitet ihn, und zwei Schritte des letzteren bezeichnen die Tagereise des ersteren. Dem sei wie ihm wolle: dieser emsige Wanderer bleibt unser Freund und unser Geselle, wenn wir die gigantischen Schritte jenes anstaunen und ehren, seinen Fußstapfen folgen, seine Schritte an den unsrigen abmessen . . . Auf die Reise denn, meine Herren! Die Betrachtung so eines einzigen Tapfs macht unsere Seele feuriger und größer, als das Angaffen eines tausendfüßigen königlichen Einzugs. Indem wir das Andenken des größten Wanderers, Shakespeare's ehren, thun wir uns selbst Ehre an. Von Verdiensten, die wir schätzen, haben wir den Keim in uns!

„Die erste Zeile, die ich in Shakespeare las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen; und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen — doch nach und nach lernte ich sehen! Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheit der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft; ich sprang in die freie Luft und fühlte erst,

daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herren der Regel in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch d'rinnen sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte, ihre Thürme zusammenzuschlagen.

„Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Pläne sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Pläne, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punct, in dem das Eigenthümliche unseres Ichs, die prätendirte Freiheit unseres Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe: darin liegt es, daß wir unsere Brüder in ihnen verkennen; und dann belebte er sie mit dem Hauch seines Geistes — er redet aus Allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von ihm; das was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in's Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!

„Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Ge-

schmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrthen- und Lorbeerbüschen verschlendern und vergähnen."

Fürwahr, der echte Sturm und Drang! Nun ging die wilde verwegene Jagd in der Literatur los — und Göthe war es selbst, der aufmunternd in die Fanfare stieß! Shakespeare war für diese jüngeren Heißsporne weniger ein Studium, wie für Herder, er war für sie eine Losung, ein Feldgeschrei. Aber die gewaltsame Rückkehr zur Natur hatte selbst etwas Unnatürliches, das reflectirte Zurückstreben zur Ursprünglichkeit war schon im Keime ungesund. Jene Kräfte, die der vom Hause aus empfindsamen Zeit fehlten, konnten nicht durch forcirte Mittel erzwungen werden; was man für ein Anspannen und Strecken der Muskeln hielt, war nur eine Ueberreizung der Nerven. Die Productionen der „Stürmer und Dränger," besonders ihre dramatischen Versuche, haben etwas Uebernächtiges, Kraftberauschtes, aber nicht eigentlich Kräftiges; statt der reinen Blume des Weins ist etwas in ihnen, das fast an den Fuselgeruch gebrannter Wasser mahnt. Die heißstrebenden Jugendgenossen Göthe's, die zum Theil von ihm angefeuert, mit ihm in die Bahn traten, aber an seiner Seite sich abhetzten und erschöpften, waren nicht berufen, jene Ziele zu erreichen, die damals schon, freilich erst in ahnungsvoller Ferne, vor ihm standen

Sie haben die Seitenpfade, die er gelegentlich einschlug, zum Hauptwege gemacht, und sich auf diesen verirrt und verlaufen — indeß er, von günstigeren Mächten, von besseren Sternen geleitet, unermüdet, und immer ruhigeren, festeren Schritts, zu seiner Höhe hinanstieg.

Die interessantesten jener Jugendgenossen, die an Göthe in der Straßburger Zeit herantreten, sind unbedingt Lenz und Klinger; wir wollen sie jetzt einzeln betrachten.

A. Reinhold Lenz.

Dieser merkwürdige Jüngling, so recht ein „fragmentarisches Genie," um einen Ausdruck des Aesthetikers Vischer zu gebrauchen, hatte die traurigsten Schicksale im Leben wie in der Literaturgeschichte. Die Deutschen, die in Allem gründlich sind, sind es auch im Vergessen — und dieses Geschick, der zweite Tod der Hingeschiedenen, hat Lenz in vollstem Maße betroffen. Ja, es hätte sich jede Spur seiner Existenz und seiner Werke verloren, wenn nicht für ihn ein so wichtiger Gedenkmann dagewesen wäre, wie Göthe, der ihm in der That auch in „Dichtung und Wahrheit," da wo er von seinem Straßburger Aufenthalt spricht, ein Denkmal gesetzt. Freilich ist es nur wie ein Denkstein an einer ungepflegten Stelle in einem weitläufigen Park, wo Nesseln und wildes Gesträuch leicht herüberwachsen können. Einige Nesseln hat sogar Göthe selbst um jenen kleinen Denkstein gesäet. Die Darstellung seines Charakters ist nicht eben liebevoll, sie will vielmehr den

Eindruck absichtlicher Schonung machen; Göthe giebt sich die Miene, als ob er von Lenz manches Schlimme sagen könnte, es aber aus Rücksicht verschweige. Später hat erst Franz Horn wieder in seiner „Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen" des Dichters in Ehren gedacht, und bald darauf gab Ludw. Tieck eine Sammlung der Schriften von J. M. R. Lenz (1828) heraus. Dort ruhen sie freilich wie Juwelen, zerbrochenes Spielzeug, alte Spitzen und Kleiderreste Alles durcheinander in einer dumpfigen Truhe; die Zusammenstellung ist nachlässig, es fehlt durchaus an Ordnung und Gruppirung; wichtige und interessante Productionen fehlen, während ein Stück, das Klinger angehört, „das leidende Weib" unter den Lenz'schen Dramen erscheint. Unter den Literaturhistorikern beurtheilt besonders Gervinus unseren Dichter mit der ganzen starren Fühllosigkeit moralisirender Härte, die oft sein Urtheil kennzeichnet; er läßt bei weitem nicht so viel an Lenz gelten, als Göthe selbst, der sich freilich so ganz auf das psychische Naturgeheimniß der Poesie verstand, in das nun der kalte, catonische Censorblick eines Gervinus wohl kaum tiefer eingedrungen ist. Jüngst hat O. F. Gruppe in einem sorgsam geschriebenen Buche über Lenz höchst schätzbare Ergänzungen zur Tieck'schen Ausgabe geliefert, und die psychologischen Bezüge von Lenzens Dichtungen in sehr dankenswerther und scharfsinniger Weise aufzuklären gesucht; seine Darstellung fällt aber wieder in das Extrem unkritischer Apologetik, die in Lob und Rechtfertigung gleichfalls kein Maß und keine Unterscheidung zu finden weiß.

Reinhold Lenz (geb. 1750) war der Sohn eines Pastors in Liefland. 1768 finden wir ihn mit seinem Bruder Christian auf der Universität von Königsberg, und schon im nächsten Jahre läßt er daselbst ein längeres Gedicht „die Landplagen“ drucken. Seltsame Wahl des Stoffs, in sechs Gesängen nacheinander Krieg, Hungersnoth, Pest, Feuer, Wassernoth, Erdbeben vorzuführen! Die schildernde Manier ist die Klopstock's, aber ins Grelle und Düstere gezogen. In Berlin besuchte er Ramler und Nicolai, und suchte für eine Sammlung Gedichte und eine Uebersetzung von Pope's Essay on Criticism einen Verleger, doch ohne Erfolg. 1770 taucht er in Straßburg auf; dort lernt er Göthe kennen, und tritt bald im Leben wie im Dichten als ein unglücklicher Phaëton an die Seite dieser glänzenden Phöbusgestalt. Göthe giebt aus dieser Zeit des Straßburger Aufenthaltes ein sorgsam gezeichnetes Bild von dem Aeußeren unseres Dichters. „Er war klein, aber nett von Gestalt; ein allerliebstes Köpfchen, dessen zierlicher Form niedliche, etwas abgestumpfte Züge vollkommen entsprachen; die Augen blau, die Haare blond, kurz ein Persönchen, wie mir unter den nordischen Jünglingen von Zeit zu Zeit eines begegnet ist. Er hatte einen sanften, gleichsam vorsichtigen Schritt, eine angenehme, nicht ganz fließende Sprache, und ein Betragen, das zwischen Zurückhaltung und Schüchternheit sich bewegend, einem jungen Manne gar wohl anstand.“ Mit diesen sanften Wertherzügen vereinigt aber Lenz ein unglückliches, vulkanisch arbeitendes Herz. „Man kennt,“ fährt Göthe fort, indem

er nun das psychologische Bild des Dichters folgen läßt, „jene Selbstquälerei, welche, da man von Außen und von Anderen keine Noth hatte, an der Tagesordnung war, und gerade die vorzüglichsten Geister beunruhigte. Was gewöhnliche Menschen, die sich nicht selbst beobachten, nur vorübergehend quält, was sie sich aus dem Sinn zu schlagen suchen, das ward von den Besseren scharf bemerkt, beachtet, in Schriften, Briefen und Tagebüchern aufbewahrt. Die strengsten sittlichen Anforderungen an sich und Andere gesellten sich zu der größten Fahrlässigkeit im Thun, . . . und so ward ein ewiger nie beizulegender Streit erregt. Diesen zu führen und zu unterhalten übertraf nun Lenz alle übrigen Un- oder Halbbeschäftigten, welche ihr Inneres untergruben, und so litt er im Allgemeinen von der Zeitgesinnung, welche durch die Schilderung Werther's abgeschlossen sein sollte. Dabei," fügt Göthe hinzu — und hier eben muß man sein Urtheil mit Vorsicht hinnehmen — „hatte Lenz einen entschiedenen Hang zur Intrigue, ohne daß er eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, dabei gehabt hätte; vielmehr pflegte er sich immer etwas Fratzenhaftes vorzusetzen, und eben dieses diente ihm zur beständigen Unterhaltung. Auf diese Weise war er zeitlebens ein Schelm in der Einbildung, seine Liebe und sein Haß waren imaginär, mit seinen Vorstellungen und Gefühlen verfuhr er willkürlich, damit er immer fort Etwas zu thun haben möchte." Ein Rest alter Verbitterung, noch in später Zeit nicht überwunden, klingt in diesen Worten nach; zumal da Göthe diesen intriguanten Zug in Len-

zens Wesen einen „individuellen Zuschnitt" nennt, der ihn von allen Uebrigen jenes Kreises unterschieden habe, „die man durchaus für offene redliche Seelen anerkennen mußte." Unbefangener, ja durchaus billig und richtig ist das Urtheil über seine Begabung. „Aus wahrhafter Tiefe," sagt Göthe, „aus unerschöpflicher Productivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit mit einander wetteiferten, das aber bei aller Schönheit durchaus kränkelte; und gerade diese Talente sind am schwersten zu beurtheilen. Man konnte in seinen Arbeiten große Züge nicht verkennen; eine liebliche Zärtlichkeit schleicht sich durch zwischen den albernsten und barocksten Fratzen."

Man hatte ihn mit zwei liefländischen Cavalieren nach Straßburg gesendet, und wohl mag es wahr sein, daß man einen Mentor nicht leicht unglücklicher hätte wählen können. Lenz soll übrigens in Straßburg mit seinen Junkern, die ihre Wechsel aufgezehrt, in große Verlegenheit gekommen sein. Ein Bruder wies ihn immer an den andern. In dieser Noth mußte sich Lenz mit Stundengeben erhalten; die Lage war's, in der ihn Göthe und Lerse kennen lernten. Als aber Göthe im September 1711 Straßburg verlassen hatte, finden wir Lenz doch wieder ganz behaglich mit dem einen seiner Junker — denn der andere hatte sich getrennt — zu Fort Louis auf einer Rheininsel. Wie seine Zöglinge lebte er viel mit Officieren der Straßburger Garnison, wobei er die Studien und Beobachtungen gemacht haben mochte, die er später in der Komödie: „die Sol-

daten" benützte. Die frühe Bekanntschaft mit dem Militär hatte die Folge für ihn, daß er, der Pfarrerssohn, sich für einen großen Kenner des Waffenwesens hielt; ja er setzte sogar einige Jahre später ein großes Memoire über Tactik ꝛc. an den französischen Kriegsminister auf, von dem er sich Erfolg und Einfluß versprach; nicht ohne große Mühe hielten ihn die Freunde davon ab, das phantastische Werk wirklich abzuschicken. Lenzens Studien und Arbeiten in Straßburg waren hauptsächlich dem Drama zugewendet. Neben Shakespeare vertiefte er sich auch in Plautus; von dem ersteren wählte er eines seiner seltsamsten Stücke: „Loves Labour's lost,“ um es unter dem Titel „Amor vincit omnia“ in deutsche Prosa zu übersetzen; von den Komödien des Plautus bearbeitete er bis 1774 fünf in moderner Form, aber auf sehr willkürliche Weise. Eine literarische Gesellschaft in Straßburg veranlaßte ihn zu Vorträgen, von denen ein dramaturgischer bekannt geworden ist, in dem er ganz im Sinne jener Zeit gegen die „poetische Reitkunst des Aristoteles" und die Einheiten losstürmt; Lenz bemerkt ausdrücklich, daß dieser Aufsatz zwei Jahre vor Erscheinen der „deutschen Art und Kunst" und des Götz in einem Verein guter Freunde vorgelesen worden sei.*) Die Bemerkung war nicht überflüssig; Lenzens erstes Stück „der Hofmeister", das ohne Namen des Verfassers erschien, schrieb man, weil man etwas Berlichingisches darin

---

*) „Anmerkungen über's Theater." Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz, II. Bd. S. 201.

witterte, selbst in Kennerkreisen Göthen zu; und als später die Uebersetzung von Shakespeare's „Liebesmüh'" und die „Anmerkungen über's Theater" veröffentlicht wurden, recensirte Wieland anfänglich beide als ein Werk von Göthe.

Lenzen drängte es zu Göthe hin, wie nach dem bekannten Märchen das Schiff zum Magnetberg; die gewaltige Anziehungskraft, die dieser auf ihn ausübte, wirkte auf sein Wesen zerstörend und trieb es aus seinen Gränzen. Immer bedenklicher und verhängnißvoller spann sich der Schicksalsfaden seines Daseins neben dem Göthe's hin; der arme, unglückliche Jüngling wollte dem Göttersohne nicht blos die Pfade der Dichtung, auch die des Lebens nachwandeln. Wie hohe Wellen sein Gemüth schlug, zeigen neben seinen Gedichten die Briefe, die heiß sind, wo man daran rührt, und zum Theil zu den schönsten Ergüssen seines Innern gehören. Sie sind alle in jenem überquellenden und sprunghaften Empfindungsstyl geschrieben, den wir, nur etwas künstlich geordneter und temperirter, in den Wertherbriefen Göthe's und theilweise auch in jenen an die Frau von Stein wiederfinden. Am innigsten sind Lenzens Briefe an Lavater, den er, wie auch Göthe in der ersten Zeit, mit schwärmerischer Hingebung liebte und verehrte — ihn, den Beichtiger und Tröster dieser weichherzigen Wilden, dieser leicht umzuwerfenden Kraftmenschen, bei dem sich fast alle aus dem Kreise der Stürmer ihre Erbauung und Stärkung holten. Daß Lenz mit Göthe fast dieselben Freundschaftsbündnisse: Salzmann, Lavater, Herder rc. theilte, hätte

wenig zu bedeuten; schlimm war aber dies, daß es ihn auch zu den Liebschaften Göthe's magnetisch hinzog. Wo dieser erschien, fand sich bald auch Lenz unbequem und störend ein, bis ihn endlich der Wahnsinn mit gespenstiger Hand weit, weit hinwegriß . . .

Von Fortlouis kam Lenz, nachdem Göthe bereits Straßburg verlassen, auch nach Sesenheim. Dort fand er Göthe's Friederike, die jeder aus „Dichtung und Wahrheit" kennt, und bald ward auch ihm so, als wäre er auf einer bezauberten Insel gewesen. Wenn Göthe in dem Sesenheimer Pfarrhause Alles wie bei dem Vicar von Wakefield fand, so sah Lenz in dem wakkeren Landpriester einen Fielding'schen Charakter. Während er in Straßburg sehr militairisch gestimmt war, predigt er in Sesenheim wieder, und schreibt an Salzmann, daß der „Liebesgott wohl auch Candidaten der Theologie machen könne." Lenz scheint von Friederikens Liebe überzeugt gewesen zu sein; ihr von Göthe's Untreue, der sie erst kürzlich verlassen, empfindlich getroffenes Herz war vielleicht für des warmen Jüglings Neigung um so empfänglicher. Als aber den Eltern Lenzens unstäte Natur bekannt wurde, schnitten sie wahrscheinlich in kurzer Zeit das Verhältniß ab. Bedeutend später, da Göthe auf der Rückreise aus der Schweiz, im Herbst 1779, Sesenheim besucht, findet er Friederike wenig verändert, noch so gut, liebevoll, zutraulich wie sonst, gefaßt und selbständig. Die Unterhaltung dreht sich um Lenz. „Dieser hatte sich," fährt Göthe stark an den Klatschton streifend fort, „nach meiner Abreise im Hause introducirt, von mir, was nur möglich war, zu

erfahren gesucht, bis sie endlich, da er sich die größte Mühe gab, meine Briefe zu sehen und zu erhaschen, mißtrauisch geworden. Er hatte sich indeß, nach seiner gewöhnlichen Weise, verliebt in sie gestellt, weil er glaubte, es sei der einzige Weg hinter die Geheimnisse der Mädchen zu kommen ꝛc. Sie klärte mich über die Absicht auf, die er hatte, mir zu schaden ꝛc." . . .

Was soll das? Knisterten so spät aus der schon erkalteten Asche der Neigung noch Funken der Eifersucht auf? Dies wohl nicht; die Erbitterung gegen Lenz schrieb sich wo anderwärts her, wie wir weiter sehen werden.

Von Fort Louis begab sich Lenz nach Landau, wie es scheint, ziemlich beruhigt. Die Natur stimmt ihn wieder und erweitert seine Seele; „die Berge, die den Himmel tragen, Thäler voll Dörfern zu ihren Füßen, die dort zu schlafen scheinen, wie Jacob am Fuße seiner Himmelsleiter." Als er wieder zu längerem Aufenthalt nach Straßburg zurückkehrt, nimmt er dorthin eine gehobene, productive Stimmung mit. Nach seinem zweiten Stück „der neue Menoza" schreibt er bald sein drittes und viertes; „die Soldaten," deren schon gedacht wurde, und die Komödie: „die Freunde machen den Philosophen;" nebenbei auch Briefe über Werther, die aber verloren gegangen sind. Später wurde die Lage des Dichters, die in keiner Weise von Außen gestützt war, wieder bedrängter und sorgenvoller; innere Unruhe, ja sogar eine gewisse zerknirschte Stimmung traten zu äußerer Sorge hinzu. Er fühlt sich tief vereinsamt. Im August 1775 schreibt er an Her-

der: „Ach so lange ausgeschlossen, unstät, einsam und unruhvoll! Den ausgestreckten Armen grauer Eltern, all meinen lieben Geschwistern entrissen, meinen edelsten Freunden ein Räthsel, mir selbst ein Exempel der Gerichte Gottes, der nie ungerecht richtet, doch selbst wo er züchtigt, einen Heraufblick zu ihm erlaubt . . ." Er bedurfte starker Anregungen, um sich aus dieser traurigen Muthlosigkeit wieder zur Lust am Leben und Schaffen aufzukämpfen. In einem Briefe an Merck stehen die rührenden Worte: „Mir fehlt zum Dichten Muße und warme Luft und Glückseligkeit des Herzens, das bei mir tief auf den kalten Nesseln meines Schicksals halb im Schlamme versunken liegt und sich nur mit Verzweiflung emporarbeiten kann." Aus der Ferne zeigte sich ihm da ein erleuchteter Punct, es war Weimar, der neue Sammelplatz der deutschen Literatur. Dorthin, wo Göthe Alles war, strebte jetzt sein Sinn.

Eben war Göthe beim Herzog — da ward ihm eine Karte gebracht, auf der von Lenzens Hand die Worte standen: „Der lahme Kranich ist angekommen, er sucht, wo er seinen Fuß hinsetze. Lenz." Göthe lachte, und der Herzog befahl sogleich, er solle geholt werden. Anfangs ging Alles gut. Setzte sich doch das Geniewesen auch nach Weimar hin fort, der Herzog selbst machte mit, und Wieland war schon wegen seiner Gutmüthigkeit bereit, solche Originale zu goutiren. Lenz lieferte wohl alle Tage, die Gott gab, regulièrement seinen dummen Streich, aber sein ganzes Wesen war so harmlos, so befangen, so liebevoll, daß man ihn gern gewähren ließ. „Lenz ist unter uns, wie ein

krankes Kind," schreibt Göthe an Merck, „wir wiegen und tänzeln ihn, und lassen ihm von Spielzeug, was er will." Bei Hofe wohl gelitten, war er oft den ganzen Tag oben beim Herzog, und gefiel sich selbst in den angenehmen Strudeln der kleinen Hofwelt; sein Herz aber blieb immer dasselbe und konnte seine Richtungen nicht ändern. Da nähert sich Lenz der Frau von Stein — mit einem Male ist er für Göthe nicht mehr das „kranke Kind," sondern „das kleine Ungeheuer." Er mag wirklich Eindruck auf sie gemacht haben; möglich auch, daß sie, die eine berechnende Natur war, in deren feinen, koketten Zügen auch Schlauheit sich spiegelt, einmal das Reizmittel der Eifersucht anwenden wollte, um Göthe's Leidenschaft höher auflodern zu machen. Genug, sie bestand darauf, auf dem Gute ihres Mannes mit Lenz englisch zu treiben. „O Sie haben eine Art zu peinigen," schreibt ihr Göthe, „wie das Schicksal; man kann sich nicht darüber beklagen, so wehe es thut. Lenz soll Sie sehen, und die zerstörte Seele soll in Ihrer Gegenwart die Balsamtropfen einschlürfen, um die ich Alles beneide . . . Er war ganz betroffen, da ich ihm sein Glück verkündigte, in Kochberg mit Ihnen zu sein, mit Ihnen zu gehen, Sie zu lehren! Und ich — zwar von mir ist die Rede nicht, und warum sollte von mir die Rede sein . . . Ich schicke einen Shakespeare mit, genießen Sie rein der lieben Herbstzeit. Von mir hören Sie nun nichts weiter. Ich verbitte mir auch alle Nachricht von Ihnen oder Lenz." Fünf Wochen lasen die beiden den Shakespeare mit einander. Lenz ist entzückt von

dem Verkehr mit der „geistreichsten und liebenswürdigsten Dame," und geht nur ungern wieder nach Weimar zurück.

Göthe konnte diese literarischen Unterhaltungen mit Frau von Stein Lenzen nie verzeihen. Da bricht denn auch bei dem Besuche in Sesenheim der Groll wieder durch, als Göthe auf all' die Plätze und in die Lauben, wo er einst mit Friederiken gesessen, sich Lenzen an seiner Stelle denken soll. Wohl keine seiner früheren Geliebten hätte er jetzt dem armen Jungen gegönnt.

Dem saß aber noch ein schlimmerer Widerhaken tief in der Brust, und die schönen Tage in Kochberg waren nur Trost und Erholung für eine brennendere Liebespein, die jetzt in wilder Heftigkeit wieder erwachte. Adelaide von Waldner, die er schon im Elsaß kennen gelernt, jetzt Hofdame der Herzogin Louise, fesselte sein Herz mit bannender Gewalt; um sein Elend zu vollenden, ist sie die Braut eines Anderen, der sie nicht verdient, ohne Sinn und Nerven für Schönheit und Güte. Die Flamme dieser Leidenschaft, ausbrennend, verzehrend und sinnverwirrend, wie keine, warf den glühendsten Reflex in die Lyrik Lenzen's, wie denn Gruppe mehrere seiner schönsten Gedichte mit großer Wahrscheinlichkeit auf Adelaide v. Waldner bezieht. Der ganze Gemüthszustand des Dichters in dieser Epoche mit seiner ausschweifenden Fieberglut spiegelt sich aber in der dramatischen Phantasie: „der Engländer" ab, die ein Jahr nach dem kurzen Weimarer Aufenthalt des Dichters (1777) erschien. Die Stimmungen Lenzens gränzen schon zuweilen an Wahnsinn;

wenigstens ist die dumpfe Schwüle da, die ihm meist vorangeht. Auch der Quell der Beruhigung, der ihm sonst bei Lavater floß, versiegt. „Du bist der Einzige," schreibt er an ihn, „dem ich diese Art meiner Existenz klagen kann, und nicht einmal darin finde ich Trost. Eine gänzliche Taubheit meiner Nerven, die nur, wenn ich arbeite, mich alle Stacheln des Schmerzes fühlen lassen. . . Gieb mir mehr wirkliche Schmerzen, damit mich die imaginären nicht unterkriegen! O Schmerzen, Mann Gottes, nicht Trost ist mein Bedürfniß. Diese Taubheit allein kann ich nicht ertragen."

In dieser Stimmung konnte leicht eine Explosion des Affects erfolgen, die schlimmer war, als die „dummen Streiche" Lenzens von ehedem. Was es für ein gewaltsamer Vorfall war, wegen dessen Lenz den herzoglichen Befehl erhielt, Weimar auf der Stelle zu verlassen, ist unbekannt. Er, dem man bisher so viel verziehen, muß jetzt etwas absolut Unverzeihliches begangen haben, so daß sein weiteres Verbleiben verwirkt, keine Unterhandlung möglich war. In gewissen Dingen bleibt ein jeder Hof doch ein Hof. Der Aufschub eines Tages war Alles, was er durch Herder's Verwendung erlangte.

Was kann es gewesen sein, was unseren Tantalus auf immer aus dem Kreise der Olympier von Weimar hinausstieß? Göthe nennt es kurzweg eine „Eselei"; die sonst so geschwätzigen Annalen von Weimar schweigen darüber. Wahrscheinlich war es eine Scene, die ihn die Liebesverrücktheit spielen ließ, eine sublime Narrheit der Art, wie er sie in seinen Stücken nicht selten vorführt, und an der sich der Hof von Weimar

zuletzt scandalisiren mußte. Wenn er dort einen tolleren Tasso vorstellte, so fand er an Göthe einen ganzen Antonio an berechneter Verstandesüberlegenheit sowohl wie an Eifersucht, der am Ende der Katastrophe ihren Lauf ließ, und sich gar nicht veranlaßt sah, noch einen Ausgleich zu versuchen.

Lenz ging nun immer ödere Wege. Der Zerfall mit dem Vater nagte gleichfalls an seinem Herzen — so gebrochen, verließ er Weimar am 1. Dec. 1776. Wir treffen ihn zunächst zu Emmendingen an, bei Schlosser, dem Schwager Göthe's; Cornelia, Göthe's Schwester, scheint durch ihr mildes, reines Wesen wohlthätig auf sein verstörtes Gemüth gewirkt zu haben, ganz gegen den unzuverlässigen Bericht Tiecks, der schon in Schlossers Hause Lenzens Gemüthsverwirrung in Wahnsinn ausbrechen läßt. Aber der Keim der geistigen Zerrüttung wucherte langsam, doch sicher in ihm. Der Wahnsinn kommt im Leben nicht a tempo, wie im Drama oder im Roman, sobald er psychologisch motivirt ist, er braucht eben, wie ein jeder Proceß, seine Zeit. Lenz konnte noch mit scheinbar gesunden Sinnen den Tod Cornelia's beklagen, schriftstellern, Streifzüge durch die Schweiz machen — aber auf einmal war die Verrücktheit da, und drang, wie eine Schlange aus dem Dickicht, auf ihn ein.

Am 20. Januar 1778 kommt er, bereits völlig geisteskrank, in dem traurigsten Aufzuge, nach Waldbach in das Steinthal (im Elsässischen), nachdem er im Winter das Gebirge durchirrt. Der Pfarrer Oberlin nimmt ihn fürsorgend auf, und pflegt mit Angst und

Mühe den Geisteskranken, der sich jetzt als sanfter, liebenswürdiger Jüngling benimmt, dann wieder in die schlimmsten Anfälle von Raserei ausbricht. Einmal will er sich mitten im Familienkreis mit der Scheere erstechen, wie sein letzter, ebenfalls verrückter Held Robert in der dramatischen Phantasie „der Engländer,“ die er erst ein Jahr vorher geschrieben. Man transportirt ihn nach Straßburg, endlich nimmt sich Schlosser in Emmendingen wieder seiner an; bei erneuerten Ausbrüchen der Tobsucht sieht man sich genöthigt, den Kranken in Ketten zu legen. Nun wird er Schlosser zur größten Last; er unterbringt ihn bei der Familie eines Schuhmachers, wo Lenz bei Abnahme der Kräfte stiller wird. Hier erlernt er aus eigenem Antrieb das Schusterhandwerk und schließt sich mit schwärmerischer Liebe an einen jungen Gesellen, Namens Conrad, an. Allmälig bessert sich sein Zustand wieder, aber er ist nur noch ein Wrack, das auf trägen Wellen, ohne Mast und Segel weiter schwimmt. Ein jüngerer Bruder trifft im Sommer 1779 ein, um ihn in die Heimath zurückzuführen. Aus Riga sucht er, nach einem vergeblichen Streben nach Anstellung, seinen literarischen Namen durch Herausgabe seiner gesammelten Werke aufzufrischen, und die freundliche Beziehung zu Göthe und der Frau v. Stein wiederherzustellen. Göthe schreibt aber 1781 an seine Freundin: „Hier ist ein Brief an Lenzen, Du wirst daraus ersehen, was und wie Du ihm zu schreiben hast.“ Die Briefe sollten möglichst gleichlautend werden; daß sie so kaum sehr freundlich ausfielen, läßt sich vermuthen.

Die Fußstapfen des irrenden Wanderers verlieren sich im Schnee des inneren Rußland — von Petersburg bis nach Moskau; hier nimmt sich ein Edelmann seiner an, und er schleppt so sein Leben in trauriger Ermattung weiter, bis am 24. Mai 1792 sein Tod erfolgt. Als Schriftsteller hatte er schon mit dem Jahre 1777 abgeschlossen; später tappt er nur als sein eigener Schatten dem Grabe zu. In Deutschland wunderte man sich, daß er jetzt erst gestorben sei — man hatte ihn längst vergessen und zu den Todten geworfen. Er starb von Wenigen betrauert, von Keinem vermißt.*)

Ich verweilte länger bei dem Lebensbilde Lenzens, weil es galt, einen fast Unbekannten einzuführen, der nur als mitlaufender Name, nicht aber als Individuum für die Meisten existirt. Auch bei ihm gehört übrigens, wie bei Göthe, Dichtung und Wahrheit zusammen; vollends in einer so krankhaften Natur erklärt nur der Mensch so ganz den Poeten. Wenn Göthe's Phantasie die glückliche, verzärtelte Tochter Jovis war, die im Sonnenglanze mit den Blumen des Lebens spielte: so war die Phantasie Lenzens eine Nixe, die ihn in die Wirbel und Wassergründe desselben dämonisch hinabzog; wie Erlkönig's Tochter dem Ritter

*) Vergl. die mit sorgsamer Prüfung zusammengestellten Nachrichten über Lenzens Leben in dem Buch von Gruppe, I—VIII, S. 1—128.

Olaf, so gab ihm die Muse einen Schlag auf das Herz, als sie ihn zum Dichter berief.

Welch' freudiger Jugendübermuth ist in Göthe's Sturm und Drang! Er ist das Schooßkind des Schicksals, das vor Lebensfülle nicht weiß, wo hinaus — jetzt schwelgend sich im Gefühlsübermaß wiegt und durch einen Blick aus seinem großen Auge Alles bezaubert — jetzt mit der knallenden Peitsche der Satyre den Leuten zwischen die Beine fährt, und ihnen aus reinem Uebermuth eine Commotion macht! In Göthe's Poesie ist Freudigkeit, Leben, Selbstvertrauen — auch der Schmerz nur das dunklere Blatt in dem vollen blühenden Kranz. Lenzens Poesie ist wie ein langsames Verbluten. Wenn wir seine bizarren Stücke lesen, so wendet sich das Mitleid von den Figuren, die er schildert, dem Dichter selbst zu, dessen fieberhafte Erregung wir überall herausmerken. Wir fühlen es, wie er an seiner poetischen Weltanschauung erkrankt ist, wie sich ihm das Auge schmerzhaft entzündet, mit dem er in die Tiefen des Lebens blickt.

In seinen lyrischen Gedichten, in seiner dramatischen Rhapsodie „der Engländer" blickt es uns an mit dem brechenden Blick eines durch seine Schwinge geschossenen Adlers. Mehrere der ersteren sind bei theilweise incorrecter Form von außerordentlicher Schönheit, und gehören zu den ersten wahren Gefühlsausbrüchen mitten zwischen den Rococo-Bijouterien der damaligen Lyrik. Es sind keine schönen Worte über Empfindung, sondern das Pulsiren der Empfindung selbst; beredte Pulsschläge, Thränen, die sprechen, während sie nieder-

fallen, Seufzer, die zu gehauchten Worten werden, und irrend durch die Luft zieh'n.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, Lenz auch als Lyriker zu schildern; nur damit wir den Grundton des leidenschaftlich erregten Gefühls kennen lernen, der in mehr oder minder starken Bebungen durch seine ganze Dichtweise nachklingt, mögen folgende Strophen aus dem Gedicht: „Allwill's erstes geistliches Lied" hier stehen:

Wie die Lebensflamme brennt!
Gott, Du hast sie angezündet,
Ach! und Deine Liebe gönnt
Mir das Glück, das sie empfindet.

Aber brenn' ich ewig nur?
Gott! Du siehst den Wunsch der Seele;
Brenn' ich ewig, ewig nur,
Daß ich and're wärm', mich quäle!...

Es ist wahr, ich schmeckte schon
Augenblicke voll Entzücken —
Aber Gott in Augenblicken,
Steht denn da Dein ganzer Lohn?

Funken waren das von Freuden,
Vögel, die verkündten Land,
Wenn die Seele ihrer Leiden
Höh' und Tief' nicht mehr erstand.

Aber gäb' es keine Flamme?
Und betrög' uns denn Dein Wort,
Sucht' uns, wie das Kind die Amme
Einzuschläfern fort und fort?

Nein ich schreie — Vater, Retter,
Dieses Herz will ausgefüllt,
Will gesättigt sein; zerschmett're
Lieber sonst Dein Ebenbild.

Soll ich ewig harren, streben,
Hoffen und vertrau'n in Wind?
Nein, ich laß Dich nicht, mein Leben,
Du beseligst denn Dein Kind!

Ist dies nicht Sturm und Drang auch im Gebet? Schwillt hier nicht die Ader empor, bis zum Springen übervoll? Der Dichter kannte seine heiße, entzündliche, himmelanstrebende Natur sehr wohl, wenn er an anderer Stelle von sich selbst sagt:

Ich flog empor, wie die Rakete
Verschlossen und vermacht, die Bande
Zerreißt, und schnell, sobald der Funken
Sie angerührt, gen Himmel steigt —

er kannte diesen Drang, der seine Kräfte zischend in Feuerbogen in die Weite und Höhe trieb, statt sie zu ruhiger Bildung in einem Mittelpuncte zu sammeln — aber wo gab es da einen Einhalt, wo eine Schranke? Mit Bangen sah er dem dämonischen Weiterschreiten des eigenen Geistes zu, und rief ihn bittend an:

O Geist, Geist, der Du in mir lebst,
Woher kamst Du, daß Du so eilst?
O verzeuch' noch, himmlischer Geist!
Deine Hülle vermag's nicht —
All' ihre Bande zittern,
Komm' nicht weiter empor — —

es war umsonst! Der Geist in ihm faßte wie Simson das Gebäude und schüttelte es zusammen, „bis der treuen Hütte Trümmer ihn unter sich selbst begruben." Zuweilen, in Momenten stillen Sinnens und Brütens, sank seine Stimmung in jenes dumpf resignirte Schicksalsgefühl zurück, das sich besonders tief in folgenden Versen ausspricht:

Nur der bleibende Himmel kennt,
Was er den schwachen Sterblichen gönnt —
All' ihr Glück, erstohlen von Qualen,
Hinter Wettern zitternde Strahlen,
Was ihr Herz sich gesteht und verhehlt,
Alles hat er ihnen zugezählt
Unerbittlich — all' ihre Triebe,
Alle Grade und Gestalten der Liebe,
Alle Reibungen von Wünschen und Schrecken,
Hoffen und Zagen bei schwimmenden Zwecken.

Es sind Töne, träumerisch-düster, wie die der Harfnerlieder in Wilhelm Meister, aber durchaus wahr, aus innerster Seele geholt. Klänge der Art, ungeordnet aber ergreifend, durchdröhnen die Lenz'sche Lyrik; freilich etwas ganz Anderes, als die zierlichen, feinen Leibstückchen der Anakreontiker, und das ganze einförmige, lyrische Schellengeläute, das damals um den Nacken des deutschen Pegasus klingelte, der selbst nur ein Schulpferd war in der geebneten Rennbahn der deutschen Dichtung.

Es giebt zuweilen Individualitäten, die sich in der Nähe eines dominirenden Talentes, von diesem angeregt, bewegen, und in denen gleichsam einzelne Stadien und Entwicklungsmomente des letzteren sich wieder zu einem ganzen, selbstständigen Lebensinhalt zu fixiren suchen. Wohl sind es nur Bruchstücke jenes größeren Genius, die sich in ihnen abspiegeln, aber dafür um so innerlicher, intensiver, ergreifender: was für jenen ein Durchgangspunct ist, wird für sie ein Angelpunct, von dem sie nicht weiter können, um den sich ihr ganzes Wesen mit allen seinen Kräften dreht. So stand Lenz neben Göthe. Alles, was des Letzteren Geist abgeschuppt,

woraus er sich befreit hat, ist bei ihm festgehalten, hat sich verderbend in seine Natur eingewurzelt; was Göthe's überreichliche Gesundheit verdaut, verarbeitet oder ausgeschieden, blieb stockend in seinem schwächeren Organismus und zerstörte ihn von innen heraus.

Da heißt es nun freilich: es fehlte ihm durchaus an sittlichem Halt, darum mußte er zu Grunde gehen! Möchten nur diejenigen, welche weder die Dämonen kennen noch auch die himmlischen Mächte, die das Leben nie irre geführt, weil nichts in ihnen lebt, nicht so schnell bei der Hand sein, nach solchen im höheren Sinne Unglücklichen ihren Stein zu werfen! Eine jede echte Poetennatur experimentirt mit dem Leben — versucht es mit ihm auf eigene Gefahr: davon weiß freilich der Philister in seinem moralischen Pflichten-Tretrade nichts. Was berechtigt Gervinus zu der schlimmen Folgerung, es habe sich mit dem Wachsthum von Göthe's Ruhm Lenzens Rivalität zu Neid und Bosheit steigern müssen, „da auch keine Spur von eigentlicher Sittlichkeit in ihm gewesen zu sein scheint," und dies auch hätte wesentlich zur inneren Zerstörung seiner Natur mit beigetragen! Es fußt diese Ansicht wohl nur auf der hingeworfenen Bemerkung Wieland's: „daß Lenz bei so viel Liebe oft ein boshaftes Aeffchen sei;" und wer erkennt darin nicht einen Nachhall des Weimarer Hofklatsches? Als die Geisteszerrüttung Lenzens bei dem Pfarrer Oberlin ausbrach, da schlug dieser fromme Mann die Hände über dem Kopf zusammen, er glaubte in diesem jammervollen Zustande „die Folgen der Principien, die so manche der damaligen Mode-

bücher einflößten, die Folgen seines Ungehorsams gegen seinen Vater, seiner umherschweifenden Lebensart, seiner unzweckmäßigen Beschäftigungen, seines häufigen Umgangs mit Frauenzimmern durchempfinden zu müssen." Das ist nun eben eine Pfarrersansicht, als solche mag sie auch hingehen; wenn es aber der Literaturhistoriker gerade so sagt, wie der Pfarrer, und nicht einmal mit ein bischen anderen Worten, so muß man sich billig darüber verwundern. Alles das, wovon Oberlin mit Entsetzen an Lenz die Folgen sah, finden wir z. B. in der Zeichnung Wilhelm Meister's wieder, in die Göthe so viel Reflexe seiner eigenen Entwicklung fallen ließ; auch dieser war seinen Eltern ungehorsam, auch dieser schweifte abenteuernd in der Welt umher, beschäftigte sich unzweckmäßig genug, und hatte nur zu häufigen Umgang mit Weibern aller Art — und doch ist dieser Roman bis jetzt ein ästhetisches Erbauungsbuch für die Literaturprofessoren, die uns dann, weil hier Alles zum Schlusse geglückt ist, beweisen, daß sich der Held nicht anders entwickeln konnte, daß er auf diesem Wege mit Nothwendigkeit zuletzt den Gipfel menschlich-harmonischer Durchbildung erreichen mußte. Lenz war ein edlerer Wilhelm Meister, der aber mitten in seinen Lehrjahren verunglückte. Göthe gegenüber fehlte es ihm nicht an Sittlichkeit, sondern an ausdauernder Gesundheit der geistigen Organisation: er hielt die Feuerluft nicht aus, die Göthe's stärkere Natur ohne Gefahr athmete; er vermengte, sich selbst zum Schaden Poesie und Leben, trug das heilige Feuer der Dichtung in die Wirklichkeit, den Schlamm und Rohstoff der

Realität in die Dichtung. Aus vielen Dingen machte er sich aber ein Gewissen, über die Göthe leichter hinweggeht, und zeigt durchgängig den größten Ernst der Empfindung; der freie, geflügelte Leichtsinn, das Vorrecht der Glücklichen, von dem Göthe ein reiches Maß besaß, ist ihm fern. Jene Krisen des Gemüthslebens, die dieser mehr als Dichter durchmacht, wo er wenigstens den Menschen, wenn's recht gefährlich wird, bei Zeiten zurückzuziehen weiß, die durchlebte Lenz mit aller Intensität des Affects, mit dem ganzen brennenden Tantalusdurst der Leidenschaft; seine wirklichen Leiden waren tiefer und nagender, als Werther's erdichtete. In seinen Liebesliedern ist ein rührend schüchterner Zug, eine bescheidene Resignation auch im höchsten Affect — wenn ich so sagen darf, ein Brackenburg'sches Element; er wäre nicht im Stande, mit jenem überschäumenden Uebermuthe aufzutreten, wie Göthe oft in seiner Liebesdichtung, am wenigsten eine Untreue sich so leicht aus dem Sinn zu trällern, wie dieser in dem bekannten Liede:

Es ist so süß, sein Wort zu brechen,
So schwer die wohlerkannte Pflicht &c.

Der Welt gegenüber, wie er sie in seinen Stücken schildert, nimmt er ganz decidirt seinen sittlichen Standpunkt ein; er verficht oft mit dem lebhaftesten Eifer gewisse Grundsätze und Anschauungen, nimmt überhaupt moralischen Antheil und Partei, fast so wie Schiller in seinen Jugenddramen; er theilt überall den Zorn und die Erbitterung seiner Helden, wo sie sich über innere Hohlheit, Unredlichkeit, Heuchelei, malhonnette Gesinnung ereifern, und ist sichtlich mit ihnen selbst auch erregt.

Auch hier tritt allenthalben eine Aufrichtigkeit des Gefühls und der Ueberzeugung hervor, die seine Productionen, trotz der schlimmsten ästhetischen Ausschreitungen, in ihrem innersten Wesen achtungswerth und liebenswürdig erscheinen läßt. So ruhig schlägt nicht sein Herz, daß er jener poetischen Toleranz fähig wäre, mit der Göthe die Sonne seiner Dichtung leuchten ließ über Gerechte und Ungerechte, parteilos aber auch gleichgiltig wie die Natur, ohne andere Absicht als die, das Leben als solches zu beleuchten und fern von Lob und Tadel in seiner innern Wesenheit erscheinen zu lassen. An ästhetischem Tact und Maß, an der Künstlertugend der Selbstbeschränkung, woran man den Meister erkennt, da fehlte es ihm unbedingt, ebenso im Leben an dem Sinn für die richtige Mitte und an jener besonnenen Selbstbeherrschung, deren Mangel uns leicht in der Gesellschaft unmöglich machen kann; aber von sittlicher Ueberzeugung und von Gewissen besaß er weit mehr, als man sonst, um als ein höchst anständiger Mann zu gelten, durchschnittlich benöthigt.

Wie Lenz sein schriftstellerisches Verhältniß zu Göthe ansah, auch darüber finden wir in „Dichtung und Wahrheit" eine Andeutung, die freilich nur flüchtig ist. Kaum war Götz von Berlichingen erschienen, da habe Lenz einen weitläufigen Aufsatz an Göthe gesendet, betitelt: Ueber unsere Ehe. Das Hauptabsehen dieser ausführlichen Schrift war — so theilt Göthe

weiter mit — „mein Talent und das seinige neben einander zu stellen; bald schien er sich mir zu subordiniren, bald sich mir gleich zu setzen; das Alles aber geschah mit so humoristischen und zierlichen Wendungen, daß ich die Ansicht, die er mir dadurch geben wollte, um so lieber aufnahm, als ich seine Gaben wirklich sehr hoch schätzte und immer nur darauf drang, daß er aus dem formlosen Schweifen sich zusammenziehen und die Bildungsgabe, die ihm angeboren war, mit kunstmäßiger Fassung benutzen möchte." Mit dieser kurzen Mittheilung über den Inhalt jener Schrift müssen wir es uns genügen lassen; sie selbst ging verloren. Doch scheint sie so ziemlich durch die Skizze: Pandaemonium germanicum ersetzt zu sein, wo Lenz, kühn genug und voll Selbstgefühl, sich neben Göthe stellt, wenigstens sein Streben dem des größeren Freundes als ebenbürtig erklärt. Die genannte Skizze soll eine Art aristophanischer Satyre sein, ein literarischer Walburgisnachtstraum, wo freilich die Ideen nur gleich zerrissenen Nebelbildungen hin- und herschwanken, sich bilden und umbilden, aber durch die zerrinnende Unbestimmtheit des Ganzen doch einzelne treffende Züge hervorblicken lassen. —

Wir sind im Tempel des Ruhmes. Hagedorn setzt sich an eine schwarze Tafel und malt einige Thiere hin. Lafontaine, hinter seinem Rücken, klatscht in die Hände, indem er ihm zusieht, und ruft: bon! bon! cela passe! Gellert unterdessen, drängt sich in einen Winkel, kniet nieder, weint bittere Thränen, fängt auf einmal an geistliche Lieder zu singen, dann verfällt er

in ein trübsinniges Schweigen, als ob er ein schweres Verbrechen auf dem Gewissen hätte. Gleim tritt herein mit Lorbeeren um das Haupt, in Waffen und Rüstung, ganz erhitzt von den preußischen Kriegsliedern; im nächsten Moment entwaffnet er sich und spielt auf der Leier Anakreons. Auch Wieland stellt sich ein; er hält sich zunächst zu den Damen. „Womit kann ich aufwarten?" fragt er. „Sind Ihnen Sympathien gefällig — oder Briefe der Verstorbenen an die Lebendigen — oder ein Heldengedicht?" Endlich stürzt Göthe herein, mit einem mächtigen Knochen aus einem Hünengrabe in der Hand, die Kraft der Vorzeit dem entnervten Jahrhundert entgegenhaltend. Zornig entreißt er Wieland die Leier, und sagt: Ich will euch jetzt spielen, obschon es ein verstimmtes Instrument ist. Alles weint; Wieland der eben erst ausgeschimpft wurde, ruft auf den Knien: das ist göttlich; eine Menge Damen drängen sich heran, und umarmen Göthe. Ein Pfarrer jedoch besteigt wüthend die Kanzel, und predigt, mit Händen und Füßen schlagend, gegen die „Leiden des jungen Werther." — So gruppirt sich in der That, in einigen hingeworfenen Federzeichnungen, ein gutes Stück Literaturgeschichte vor unsern Blicken. — Jetzt sehen wir Göthe wieder allein, auf einem steilen unzugänglichen Berge, von dem Alle, die ihm nachstreben, wieder zurückrutschen; es ist die einsame Höhe der Originalität. Nur Lenz tritt hier dem Ueberraschten entgegen, und drückt ihn mit dem Ausruf: „Bruder Göthe!" an sein Herz. „Wo bist Du mir nachgekommen?" fragt ihn dieser. „Ich weiß nicht," antwortet Lenz, „wo du gegangen bist,

aber ich hab' einen beschwerlichen Weg gemacht." „Bleiben wir zusammen!" ruft Göthe ihm zu. — Zuletzt werden wir in die Zunft der Komödienschreiber versetzt, wo der überall entlehnende, geistlose Eklektiker Weiße den Zunftmeister spielt. Er trägt einen französischen Gallarock, dazu eine kurze englische Perücke; jetzt steift er sich zum tragischen Ton des englischen Theaters auf — Alles ruft: deutscher Shakespeare! — nun trippelt er auf den Zehen und lispelt im Soubrettenton — und dem Kunstrichter Schmidt ist's wieder, als ob er in Paris wäre. Da kömmt Lessing, Klopstock und Herder; Weiße macht seine Kunststücke fort. Lessing fragt: „Soll das Nachahmung der Franzosen sein, oder der Griechen?" „Beides", sagt Weiße unter Bücklingen. „Gebt doch auf die menschliche Gesellschaft Acht, „erwidert Lessing unwillig, „mischt Euch unter sie, beobachtet, was ihr schildern wollt, und dann erst lernt den Alten ihre Manier ab!" Er wirft „Minna von Barnhelm" unter die Komödienschreiber — aber das Gekritzel der Nachahmung geht da noch ärger an. Endlich ruft Herder Shakespeare's Geist; er erscheint, indeß Weiße zum Tempel hinausschleicht. Einige fallen auf ihr Angesicht, die Franzosen messen ihn mit verachtenden Blicken; die deutschen Jungen machen es ihnen nach. Der Schatten verschwindet. Lenz, der indeß den Franzosen Gesichter geschnitten, wird von Herder und bemerkt, und gesellt sich zu ihnen. Ihm ist es aufgegangen, was das heutige Trauerspiel anstreben solle. „Geht in die Geschichte," sagt er, seht einen emporsteigenden Halbgott auf der Staffel seiner Größe gleiten,

oder einen wohlthätigen Genius schimpflich sterben! Schildert Leiden, wie die der Götter, wenn eine höhere Macht ihnen entgegenwirkt; gebt ihnen alle tiefe, voraussehende, Raum und Zeit durchdringende Weisheit der Bibel, gebt ihnen alle Wirksamkeit, Feuer und Leidenschaften von Homer's Halbgöttern — und mit Geist und Leib stehen eure Helden da. Möcht' ich die Zeit erleben!" Klopstock, Herder und Lessing rufen vereint: „Der brave Junge! leistet er nichts, so hat er doch groß geahnet." Und Göthe darauf spricht das entschlossene Wort: „Ich will es leisten!"

Lenz hat hier das Verhältniß zu seinem großen Rivalen selbst am besten bezeichnet: was er mit tiefem Drange geahnt, Göthe hat es mit schöpferischer Kraft geleistet! Der Stachel des Wollens, das sich nicht mit dem Können in's Gleichgewicht setzen konnte, drückte sich freilich immer tiefer in seine Brust. Er wußte sehr wohl, daß seine eigenen dramatischen Gemälde „alle noch ohne Styl, sehr wild und nachlässig auf einander gekleckst seien, und bisher nur durch das Auge seiner Freunde gewonnen hätten;" er wußte es wohl, was ihm fehle, konnte sich aber dennoch nicht helfen, nicht aus der trüben Gährung des mächtig strebenden Gemüthes sich zur künstlerischen Ruhe aufarbeiten. Auf dem steilsten Wege hatte er sich zur Höhe der Originalität emporgerungen — aber oben angelangt, ergriff ihn der Schwindel, während Göthe frei und ruhig um sich blickte.

Wie bedeutend aber seine Ahnungen waren, wie er sie auch bestimmter zu formuliren, die Aufgabe des

modernen Drama's in großen Contouren vorzuzeichnen verstand, dies ersehen wir aus jenem dramaturgischen Aufsatz: „Anmerkungen über das Theater", den ich schon in Lenzens Lebensbilde berührte. Er stellt sich dem Shakespeare-Artikel Herder's in den Blättern „von deutscher Art und Kunst" und der Straßburger Rede Göthe's als durchaus verwandt in Ton und Inhalt an die Seite; Lenz steht aber in dem Jung-Deutschland von damals auf der äußersten Linken, und schwenkt das neue Banner wohl noch kühner als beide. Seine Ansichten sprudelt er mit einer sanguinischen Unruhe hin, und fürchtet selbst, „das Jugendfeuer werde die wenige Portion Geduld auflecken, die er in seinem Temperamente finde; denn da die Kritik mehr eine Beschäftigung des Verstandes als der Einbildungskraft bleibt, so verlange sie ein großes Maß von Phlegma, woran es ihm allerdings fehle." Trotz aller Hast der Gedankenentwicklung ist aber der Aufsatz voll der schärfsten Blicke und Unterscheidungen; vor Allem begegnen wir hier, so viel ich weiß, zum ersten Male dem Gedanken, daß das moderne Trauerspiel durchaus eine Charaktertragödie sein müsse, während das antike ebenso wesentlich eine Schicksalsfabel war. Die ganze dramatische Kunst der Alten erklärt Lenz mit wenig Federstrichen aus diesem Einen Puncte; hier ist es, wo er den Hebel ansetzt, um die Poetik des Aristoteles nicht blos in ihren äußern Regeln, sondern selbst in ihren obersten ästhetischen Principien, die noch Lessing für unantastbar galten, völlig aus den Angeln zu heben. Vernehmen wir ihn selbst.

Was ist beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung? Der Mensch? oder das Schicksal des Menschen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwei so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen (sollen wir: der Griechen sagen?) und der älteren Engländer oder vielmehr aller nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren.

Nach der Poetik des Aristoteles ist das Wichtigste im Drama die Zusammensetzung der Begebenheiten. Denn das Trauerspiel sei ja nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks oder Unglücks, das wieder in den Handlungen gegründet sei. Die Begebenheiten, die Fabel ist also Endzweck der Tragödie, nicht die Charakterdarstellung. Die Personen sollen nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten werden um der Handlungen willen mit eingeführt.

Hat Aristoteles Recht? Unmöglich, meint Lenz, können wir ihm hierin beistimmen, so sehr er zu seiner Zeit Recht gehabt haben mag. Die Erfahrung ist die ewige Schule des strengen Philosophen, sein Raisonnement kann und darf sich keinen Nagel breit darüber erheben, so wenig, als eine Bombe außer ihrem berechneten Kreise fliegen kann. — Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessiren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen, und nehmen keinen Theil daran.

Bei den Alten hatte es seinen guten Grund, daß ihnen die Handlung die Hauptsache, die Charakterdarstellung nur Nebensache war. In ihrer Anschauung war das Fatum Alles: sie glaubten eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, ja sie bebten vor diesem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern. Daher war Oedip ein so schickliches Sujet für ihr Theater. Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische (?) Furcht vor den Göttern. Ich sage blinde Furcht, wenn ich als Theologe

spreche; als Aesthetiker müßte ich sagen: diese Furcht war das Einzige, was dem Trauerspiele der Alten den haut goût, den Bitterreiz gab, der ihre Leidenschaften allein in Bewegung zu setzen wußte.

Was wird nun dagegen aus dem Oedip des Herrn Voltaire aus seinem: Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres? Gott verzeihe mir, fährt Lenz fort, so oft ich das gehört, hab' ich meinen Hut andächtig zwischen beide Hände genommen und die Gnade des Himmels für den armen Schauspieler angefleht, der Gotteslästerungen sagen mußte, weil er sie gelernt hatte. Und wie kommt es, daß dies, was bei den Griechen unser ganzes Mitleiden aus der Brust herausgeschluchzt haben würde, beim Franzosen unser Herz vor Abscheu zum Stein macht? Bei den Griechen sollte Oedip ein Monstrum von Unglück werden, weil Jokaste durch ihren Vorwitz Apollo geärgert, die Ehrfurcht vor ihm aus den Augen gesetzt. Aber bei dem Franzosen hätt' er sein Unglück verdienen sollen, oder fort von der Bühne. Wenigstens mußt Du mir ein Brett zuwerfen, Dichter, woran ich halten kann, wenn Du mich auf diese Höhe führst. Ich fordere Rechenschaft von Dir. Du sollst mir keinen Menschen auf die Folter bringen, ohne zu sagen, warum.

Dies also ergiebt sich aus dem ganzen Raisonnement: bei den Griechen fand die ästhetische Regel, welche die Entwicklung der Charaktere der Composition der Handlung unterordnet, eine religiöse Begründung; das Schicksal, eine fremde Macht, kam an die Individuen heran, nicht diese, frei sich bestimmend, gingen ihrem Schicksal entgegen; die Handlung konnte da für sich ihren Gang nehmen, ohne daß sich die Charaktere dabei mit entwickelten. Darum war die starke, ergreifende Schilderung von Leidenschaften, die vom dunklen Grund des Fatum's in trüben Flammen auflöderten, die Hauptaufgabe der antiken Tragödie. Wie steht es aber mit den „modernen Ari-

stotelikern, die blos Leidenschaften ohne Charaktere malen," obgleich ihnen dazu der fatalistische Hintergrund fehlt? Darauf hat Lenz eine treffende Antwort bereit; er weist nach, daß bei den letzteren das zur freiwilligen Armuth wird, was bei den Alten nothwendige Schranke gewesen.

Die Aristoteliker von heute — die nur, weil es die Regel so will, die Handlung über die Charaktere setzen — sehen sich genöthigt, Eine gewisse Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, aus der sie darnach alle Phänomene ihrer Handlungen so geschickt und ungezwungen als möglich ableiten können, und die im Grunde, mit Erlaubniß dieser Herren, nichts als ihre eigene Psychologie ist. Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, mögen große allgemeine Menschenkenntniß besitzen, Kenntniß der Gesetze der menschlichen Seele überhaupt — aber wo bleibt die individuelle? Wo bleibt überhaupt der Dichter, wo die Neuheit und Frische der darzustellenden Welt? Handlungen und Schicksale sind erschöpft, die conventionellen Charaktere und Psychologien — da stehen wir und müssen immer alten Kohl aufwärmen! Die französischen Intriguen, deren sie ganze Kramläden voll haben, die sie verändern und zusammenflicken wie die Moden, werden sie nicht von Tag zu Tag uninteressanter, abgeschmackter? Woher diese schimmernde Armuth? Sie kommt aus der Aehnlichkeit, aus der Einförmigkeit der handelnden Personen! Die Mannichfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelruthe des Genie's an; sie allein bestimmt auch die unendliche Mannichfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt.

Es ist keine falsche Beschuldigung, zu behaupten, daß die Franzosen auf der Scene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine große Einförmigkeit in den Handlungen. Vereinzelte Caricaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisse von Charakteren, personificirte Gemeinplätze über den Geiz 2c. noch keine Personen. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, aber ich fand so viel Aehnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bei den Charaktermasken auf einem Ball.

Ihr ganzer Vorzug bliebe also der Bau der Fabel, die willkürliche Zusammensetzung der Begebenheiten, zu welcher Schilderei der Dichter seine eigene Gemüthsverfassung als den Grund unterlegt. Sein ganzes Schauspiel wird also nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele. So sind Voltaire's Helden fast lauter tolerante Freigeister, Corneille's lauter Seneca's. Bei jeder Marionette, die der Dichter herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, finden wir seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften, seinen Blick — nur dies Alles in einen willkürlichen Tanz componirt, der wie die Figuren der Contretänze immer von Neuem wieder sich verwirrt und verschlingt. Fehlt es dem Dichter an eigenem, selbstständigen Charakter, um ihn seinen Figuren aufzuprägen — nun denn, da nimmt er seine Zuflucht zu dem — französischen Charakter, welcher nur einer, und eigentlich das summum und maximum aller menschlichen Charaktere ist: d. h. er macht seine Helden äußerst verliebt, äußerst großmüthig, äußerst zornig, alles auf einmal. Diesen Charakter studiren alle Dichter und Schauspieler der Franzosen unablässig, und streichen ihn wie das Rouge auf alle Gesichter ohne Ansehen der Person.

Und was ist denn der Eindruck des Ganzen, wenn wir aus dem Schauspielhause fortgehen, was das Residuum davon in unserer Brust? Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt. Wir merkten dem Dichter sein Kunststück ab, wir sahen ihm auf die Finger — „es ist doch nur eine Komödie!" Das ist Alles, was wir zuletzt sagen können.

Zurück denn von dieser Künstelei, von diesem leeren, in sich selbst verarmenden Combinationsspiel mit Situationen und Effecten zu der immer neuen Natur und ihrem unerschöpflichen Reichthum! Diese allein ist mannigfach in allen ihren Wirkungen, während das Handwerk immer einfach und einförmig bleibt. „Fürchte nicht, liebes Publicum," fügt Lenz hinzu, „wenn Du die Dämme so hoch aufziehst, die Gränzen so weit steckst, von Dichterlingen überschwemmt zu werden. Gerade sie lieben das freie Feld nicht, sie befinden sich besser hinter den Außenwerken des Handwerks!" Die Ta-

lentlosigkeit bedarf eines geebneten Tummelplatzes; in der grandiosen Wildniß der freien Schöpfung orientirt sich wieder nur ein Schöpfer, ein Genie!

Und wie hätten wir denn in diesem großen Sinn das Drama zu begreifen, das echte, die Welt rückspiegelnde Schauspiel, das der Natur nachgeschaffen, nicht der Theorie nachgeschnitzelt ist? Hören wir die Antwort.

Damit wir, unserer ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unseres Trauerspiels richtiger abstecken, als es bisher geschehen, so müssen wir von einem ganz anderen Puncte ausgehen, als Aristoteles; wir müssen den Volksgeschmack der Vorzeit und unseres Vaterlandes zu Rathe ziehen, der noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird. Und da zeigt es sich, daß dieser beim Trauerspiele oder der Staatsaction immer darauf losstürmt, auszurufen: das ist ein Kerl! das ist ein Mann! In der Komödie freilich ist's anders. In dieser ist das Hauptinteresse immer die Begebenheit, die Sache; die Hauptempfindung in der Tragödie dagegen dreht sich um die Personen, um die Schöpfer der Begebenheiten. Dort sind die Personen für die Handlungen da — für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen; ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht — und es ist eine Komödie. Es handelt sich da um eine Mißheirath, einen Findling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs; die Person darf uns nicht weiter bekannt sein, als insofern ihr Charakter diese Grille, diese Meinung ꝛc. veranlaßt haben kann; wir verlangen hier nicht die ganze Person zu kennen. Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Personen willen da — sie stehen also nicht in meiner Gewalt, ich mag nun Pradon oder Racine heißen, sondern sie stehen bei der Person, die ich darstelle.

Das Trauerspiel bei uns war nie wie bei den Griechen das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Charaktere mit ihren Interessen, ihren Leidenschaften. So ist's mit den historischen Stücken Shakespeare's (die Lenz Charakterstücke nennen möchte, wenn das Wort nicht so

gemißbraucht wäre). In die Mumie des alten Helden, die der Biograph einsalbt und spezereit, haucht der Poet seinen Geist — da steht er wieder auf, der edle Todte, — in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor, und lebt mit uns zum andernmale. Und sollten wir nicht diesen großen Auferstandenen mit Freuden nach Alexandrien, nach Rom, in alle Vorfallenheiten ihres Lebens folgen? Hätten wir nicht Lust ihnen zuzusehen, in jeder ihrer kleinsten Handlungen, in all' ihren Schicksalswechseln und Lebensstößen, in ihrer immer regen Gegenwirkung und Geistesgröße? — Nicht anders ist's! Wenn ihr den Helden nicht der Mühe werth achtet, nach seinen Schicksalen zu fragen, so wird sein Schicksal euch nicht der Mühe werth dünken, sich nach dem Helden umzusehen. Denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen.

Was soll uns nun da, abgesehen von den andern Einheiten, die selbstverständlich wegfallen, auch selbst die Einheit der Handlung, wo die handelnde Hauptperson bon gré mal gré in die gegebene Fabel hineinpassen muß, wie ein Schiffstau in ein Nadelöhr? Wir wollen eine Totalität, nicht die kahle Einheit einer abgerissenen Handlung; das Schauspiel ist uns eine Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, und so in ein großes Ganze zusammenfließen, das nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer mithandelnden Umgebung hervorsticht. Den Menschen eben wollen wir sehen, nicht wie die Alten nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse — da ist die Richtung, da der Weg der neueren Tragödie!

Wohin nun führt aber dieser Weg? Geradeaus zu jener episch aufgelösten und gelockerten Compositionsweise, von der Göthe im „Götz von Berlichingen" das erste glänzende Muster gab. Da ist freilich von Einheit der Handlung keine Spur; eine Reihe von Begebenheiten spinnt sich in zufälliger Verknüpfung fort, und die persönliche Einheit des Interesses, nämlich an dem Helden, bildet den einzigen Zusammenhalt. Das

wäre die Tragödie nach der Theorie von Lenz: kein Drama, sondern dramatisirte Biographie — Leben und Tod des Helden, in einer Reihe charakteristischer Bilder aufgerollt. So weit geht nicht einmal Shakespeare: wenn auch ohne Zwang, rundet sich bei ihm doch der Kreis und kehrt zuletzt in sich selbst zurück. In seinen großen Tragödien ist es überall eine einzige Haupthandlung, in der sich der Charakter spiegelt und worin sich auch sein Schicksal vollendet; wenn es in seinen englischen Königsstücken anders ist, wenn hier nicht nur die Begebenheiten massenhaft herandrängen, sondern auch die Personen wechseln, so darf man nicht vergessen, daß in diesen Stücken das specialhistorische Interesse das rein poetische überwiegt, und ihr chronikartiger Vortrag des Stoffes ohnehin nie als mustergiltig aufgestellt werden kann.

Lenz und die Anderen waren satt der conventionellen Kunst ohne Natur; jetzt hieß es: Natur und wieder Natur, sei es auch ohne alle Kunst! Wir haben früher gesehen, wie Lessing's großer reformatorischer Sinn doch auch etwas Behutsames, Conservatives hatte; er nahm in der Dramaturgie zwischen der französischen Schule und der neuen Richtung der Regelverächter eine ähnliche Stellung ein, wie zwischen den Tertreitern der Orthodoxie und den leichtfertig negirenden Freidenkern in seinem theologischen Streit; auch in der Aesthetik wollte er das unreine Wasser nicht früher weggegossen wissen, als bis man weiß, woher reineres zu nehmen. Er glaubte, die von Aristoteles gebahnte Straße reiche für die Literatur, damit sie nicht ganz in

die weglose Wildniß gerathe, noch immer so aus, wie etwa das schöne, antike Straßenpflaster auf den Wegen der römischen Campagna, auf dem noch immer Vetturino's, Verkäufer und Pilger neben einander hinziehen. Bei dem Jugenddrang des neuen Geschlechtes konnte von einer solchen selbstgestellten Schranke nicht mehr die Rede sein; und man muß es gelten lassen, daß Lenz trotz aller Ueberstürzung doch den wesentlichen Punct traf, worin Antikes und Modernes im Drama ein für allemal sich scheiden müsse. Herder erklärte den Unterschied aus der Verschiedenheit des Ursprungs; das griechische Drama kam im Tempel, das nordische auf dem Markte zur Welt; jenes entstand aus dem Dithyramb, dieses aus Mysterien, Farcen, Marionettenspielen, mitten im Getümmel des Lebens, das es tausendfach in sich abspiegelte. Lenz greift tiefer: er erklärt den Unterschied aus der radical veränderten Lebens- und Weltanschauung; dies macht seine ästhetischen Aperçu's unstreitig epochemachend, so wenig man sonst auf alle ihre Consequenzen eingehen mag.

Die eigenen, dramatischen Productionen von Lenz haben keinen so weiten Horizont, wie seine dramaturgischen Ideen. Wenn er hier und in seinem Pandämonium auf große Stoffe, auf die Geschichte verweist, so gräbt er sich selbst als Dramatiker in die nächste, engste Gegenwart hinein. „Ist es den Herren beliebig," ruft er spottend den Liebhabern der comédie larmoyante zu, „sich in dem Verhältniß eines Hauses

einzuschränken, in Gottes Namen — behalten Sie Ihre Familienstücke, Ihre Miniaturgemälde, und lassen uns unsere Welt." Aber was ist die Welt der Lenz'schen Stücke? Auch wieder die gewöhnlichen socialen Verhältnisse! Nur ist der Pinsel ein anderer, mit dem er malt: nicht der zierliche eines Watteau, sondern der wilde und kühne eines Rembrandt.

In der Stoffwahl und hie und da auch in der Anlage der Situationen und Charaktere erinnern diese Stücke an das Schröder-Iffland'sche Schauspiel; ebenso fühlt man sich an dasselbe durch den handfesten derben Naturalismus gemahnt, der uns hier sogleich entgegentritt. Aber bei näherer Betrachtung stellt es sich doch anders heraus. Jene Stücke von Schröder und Iffland sind blos ein flacher, äußerlicher Abdruck des gewöhnlichen, und auch im schlimmeren Sinne „gemeinen" Daseins; die Lenz'schen Schauspiele sind eine Analyse desselben, wo das Innere, das heimlich Verborgene zu oberst gekehrt wird — ein wüstes, dämonisches Gemälde des Lebens, wo aus tiefen, dunklen Schatten seltsame Lichter hervorzucken, und sich die wohlbekannten Gestalten einer philiströsen Wirklichkeit plötzlich in Zerrbilder verwandeln.

Wenn also auch Lenz die Süjet's seiner Stücke aus der bürgerlichen Welt nahm, so war doch die Auffassung eine durchaus unbürgerliche, in der er sie behandelte und darstellte. Sehr treffend bemerkt Tieck*), daß wohl niemals und in keinem Lande „eine

---

*) Einleitung zu den Schriften von Lenz, S. XCV.

so trübselige Spießbürgerei, eine solche Angst vor allem Großartigen, ein solcher Widerwille gegen den hohen Styl des Lebens eingebrochen und allgemein geworden sei," wie eben damals, in unserer lieben deutschen Zopfzeit. „Alle Wurzeln eigenen Lebens, der Selbstständigkeit und der Geschichte waren abgegraben; die steife Ehe, die langweilige Familie, die drückende Etikette, der schroffe Unterschied der Stände, die verletzende Anmaßung der Höheren, die grobe Unwissenheit des Adels, das fast wahnsinnige Festhalten an Einrichtungen, die zermorscht durch sich selbst einzubrechen drohten, der Mangel jeder Freiheit und Leichtigkeit im Umgange und der Gesellschaft — dies war, die finsteren Farben nur zusammengerückt, das damalige Leben. Wo da Poesie hernehmen? Was sollte sie nur bedeuten? Wer war da sie zu genießen? Schien es doch, als bedürfe kein Mensch ihrer!" Wie schmerzlich empfand es da Lenz, daß die Dichtung „nur kranke Stengel aus solchem Boden treiben könne, höchstens matte Blüthen, die an den Aehren hängen und die der Wind zerstreut;" wie richtig erkannte er in dieser philiströsen Einengung des Lebens den Grund der poetischen Unfruchtbarkeit Deutschland's, über die er einmal das bittere Wort sagt:

O traure, traure Deutschland,
Unglücklich' Land, zu lange brach gelegen!
Deine Nachbarinnen blühen um Dich her voll Früchte,
Wie goldbeladene Hügel um einen Morast,
Wie junge kinderreiche Weiber
Um ihre älteste Schwester,
Die alte Jungfer blieb!

Wie war nun dieser kahlen Prosa des Lebens zu begegnen, die ihr Hausrecht in der Poesie auf der Bühne selbst geltend machte? Es galt, diese ganze Spießbürgerei jetzt auf ihrem eigenen Boden anzugreifen und dies ist es, was Lenz, der Dramatiker, unternahm.

Im Namen der ewigen Rechte des Gefühls, die er freilich auch wieder in excentrischer und maßloser Weise erfaßt, zieht er gegen die Lüge der conventionellen Sitte, gegen den kleinlichen Hochmuth des aufgeklärten Zeitalters, gegen die mit Moral übertünchte Hohlheit und Verkehrtheit zu Felde, — oft wohl als ein wunder Kämpfer, der schmerzlich zuckend nach dem eigenen Herzen greift. Statt am pierischen Quell, in der Region des Wohllauts zu verweilen und die Menschen durch die Macht des Gesanges zu sich hinaufzulocken, steigt er hinab in die öden Tiefen der Wirklichkeit, um das Ungethüm mit dem Duckmäuserblick, das corrupte Philisterthum, in seinem eigenen Sumpfe aufzusuchen, und gegen seinen Panzer von moralischen Gemeinplätzen die Lanze einzulegen. Statt die Poesie, wie Göthe, da aufzusuchen, wo sie wohnt, — in den kräftigen Gestalten des Mittelalters, im Idyll der Liebe, im freien seligen Naturgefühl, versucht er vorerst mit ihrer Flamme das dürre, trockene Pfahlwerk anzustecken, das die frostige Gegenwart einengend umgab.

So ist denn die Richtung seiner Stücke durchaus polemisch. Man könnte sie zum Theil ernste Satyren in dramatischer Form nennen, bei denen der tragische Ausgang oder der Anlauf dazu gleichsam eine demon-

stratio ad hominem bildet, wo der Dichter seine strafende Geißel dem Schicksal selber in die Hände spielt. Merkwürdiger Weise nennt Lenz seine Stücke „Komödien"; und warum dies? Sollen darauf die Worte im Pandämonium hindeuten: „Was ehemals auf dem Kothurn ging, sollte jetzt an unseren Soccus reichen; was ehemals Helden grausen machte, sollte jetzt Bürger lächeln machen?" Oder wollte Lenz der theils weinerlichen theils tragischen Ueberschraubung der bürgerlichen Zustände in der comédie larmoyante und im drame domestique ein Gegengewicht bieten, indem er sogar dem Schaudererregenden und Erschütternden, das in diesen Kreisen geschieht, die vornehme Bezeichnung der Tragödie entzog? In der Selbstrecension seines „Neuen Menoza" sagt Lenz: „Komödie sei ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft werde, könne freilich das Gemälde selbst nicht lachend werden." Der Ausdruck Komödie bezeichnet ihm also hier, wie Gruppe richtig hervorhebt, nur die Sphäre, in der die Handlung spielt, ganz abgesehen von ihrer Verwicklung, ihren Conflicten, ihrem Ausgang. Wohl widerspricht das seinem eigenen, oben mitgetheilten Begriff der Komödie: denn es dreht sich hier Alles um Personen, Sitten, Charaktere, nicht um Begebenheiten, Intriguenspiele, durchgeführte Einfälle, die er selbst, wie wir sahen, der Komödie zuwies. Doch lassen wir ihm das Wort, und gehen wir lieber auf das Wesen ein, mag er es nennen, wie er will.

Die Lenz'schen Stücke, so weit sie vollendet vorliegen, theilen sich in zwei Gruppen. Die ersteren

drei: Der Hofmeister, der neue Menoza, die Soldaten, sind objective Lebensbilder mit einer stark betonten polemischen Tendenz, die sich gegen bestimmte Schattenseiten der Zeit und der Gesellschaft richtet. Der persönliche Antheil des Dichters daran ist mehr der des Beobachters und des mitergriffenen Darstellers; übrigens wird der Grundgedanke und die Absicht des Stückes in einzelnen Scenen ganz direct, mit lehrhafter Allgemeinheit ausgesprochen, und es ist auch in jeder dieser „Komödien" einer oder der andern Person die Rolle der Beobachtung, der sittlichen Kritik ausdrücklich zugewiesen. Durch diese moralisch-didactische Tendenz schließen sich jene drei Stücke, freilich nur äußerlich, an die ältere Richtung der Komödie an, der auch z. B. Lessing's „Freigeist" und mit ihm eine ganze verschollene und verstaubte Literatur angehört; gewissermaßen merkt man es auch dem Drange, durch Belehrung einzuwirken, an, daß Lenz von der Theologie herkomme, während Göthe's weltmännischem Wesen von vornan ein solches Bedürfniß ganz fern lag. Mit dieser lehrhaften Richtung verbindet aber der Dichter durchaus eine tiefgegriffene, kühne Charakterzeichnung, erschütternde Conflicte und Gemüthskämpfe, überhaupt einen poetischen Inhalt, der ihn sogleich in den schroffsten Gegensatz zu der Zopfkomödie stellt; es ist so, als ob er einen Widerschein der Shakespeare'schen Gigantenwelt in jene bürgerlichen Lebensbilder hätte übertragen wollen, über denen er die Wolken, so ernst als nur möglich, zusammenzieht. — Einen ganz eigenen Charakter haben zwei weitere dramatische Dichtungen von Lenz, die sich

der ersteren Gruppe fast als eine andere Gattung gegenüberstellen: das Stück „die Freunde machen den Philosophen“ und die schon mehrmals erwähnte dramatische Phantasie „der Engländer.“ Es sind dies subjective Confessionen, poetische Beichten, wie etwa Werther's Leiden von Göthe, aber in ihrer tiefen, leidenschaftlichen Erregtheit nicht dazu angethan, das Herz des Dichters zu erleichtern; der Puls der Empfindung ist hier derselbe, wie in Lenzens lyrischen Gedichten, Lebensbezüge sind mehr oder minder deutlich eingewoben. Von diesen werden wir nachher sprechen; kehren wir zunächst zu jener ersten Gruppe zurück.

Ein eigenthümlicher Widerspruch herrscht hier zwischen den Charakteren und den Begebenheiten; die ersten gehören in's Lustspiel, die letzten zum guten Theil in's Trauerspiel. Lenzens Stücke beginnen ganz harmlos, wie echte Komödien; plötzlich aber thürmen sich die Situationen zu einer oft crassen Tragik empor, auf die man nicht gefaßt war — und wie diese hat auch der schneidende, scharfe Humor, der nebenher geht, etwas tief Beängstigendes. Darin liegt, wenn ich so sagen darf, die poetische Grausamkeit Lenzens, daß er komisch exponirt und tragisch schließt, daß er komische Thorheiten gleichsam zu tragischen Freveln steigert und dann mit Donnerschlägen in die Welt seiner Stücke führt. Wenn man echten, nach der Natur gezeichneten Thoren, wie z. B. dem Major Berg im „Hofmeister“ oder dem Galanteriehändler Wesener in den „Soldaten“ ein tragisches Schicksal aufbürdet, so bekommen sie eine Bedlamsphysiognomie, sie werden zu grinsenden Narren,

bei denen sich das Mitleid mit Grausen mischt. Dies ist aber ein verkehrter Weg des poetischen Schaffens. Im Trauerspiel muß der Dichter gleichsam mit schwerem Herzen seine Helden in's tragische Verderben schicken; in der Komödie hingegen muß er die Thoren absolviren, indem er sie verlacht.

Das bezeichnendste Beispiel für diese tragikomische Behandlung ist gleich das erste Stück von Lenz: „Der Hofmeister, oder: Vortheile der Privaterziehung". Läuffer, der Sohn eines Pastors, tritt zu Insterburg in Preußen in dem Hause des Major's von Berg als Erzieher ein. Er ist ein Windbeutel ohne sittlichen Kern und solide Bildung, nur ein bischen obenhin in der Welt polirt. Zum Pfaffen glaubt er sich noch zu jung, und bei der Stadtschule hat man ihn nicht annehmen wollen. Seine Latinität ist nichts werth, dafür hat er in Leipzig keinen Ball ausgelassen, und ist wohl bei fünfzehn Tanzmeistern gewesen. Was sollte er da Anderes thun, als Hofmeister werden? Besitzt er doch die nöthige, gemeine Schlauheit, um sich in jede Beschränktheit seiner Herrschaft zu finden. Dem Major gegenüber, der gern militärisch barsch thut und von Strenge renommirt, giebt er sich den Anschein von pädagogischem Ernst und Exactheit, — die Dame des Hauses, die zugleich Herr im Hause ist, sucht er durch Weltmanieren und plumpe Schmeichelei zu gewinnen; dazu unternimmt er es, zwischen den widersprechenden Neigungen des Vaters und der Mutter hindurchzulaviren, von denen jener die Tochter: Gustchen, diese den Sohn: Leopold begünstigt. Einmal überrascht der Major Läuf-

fern und seinen Zögling bei der Lection. Er spielt den ingrimmigen Vater, giebt dem Jungen eine Ohrfeige, und jagt ihn hinaus. „Bleiben Sie sitzen," sagt er zu Läuffer; „ich wollte mit Ihnen ein paar Worte allein sprechen, darum schickte ich den jungen Herrn fort." Nach dieser seltsamen Einleitung eines Gespräch's unter vier Augen empfiehlt er dem Hofmeister auf's nachdrücklichste seine Tochter, die ganz anders behandelt werden müsse, als dieser Buschklepper von Sohn, und wenn die Frau auch zehnmal fordere, daß er ihr schärfer begegnen solle. „Denn" — so schließt er — „sie ist mein einziges Kleinod — alle Tage ist sie in meinem Abendgebet und Morgengebet — und wer meiner Tochter zu nahe kommt oder ihr worin zu Leid thut: die erste beste Kugel durch den Kopf!" Der Hofmeister läßt sich dieses Kleinod empfohlen sein — aber in welcher Weise!

Gustchen und ihr Vetter Fritz haben eben einen Kinderroman aufgeführt; sie spielten Romeo und Julie und schwuren sich ewige Treue; seitdem aber Fritz auf der Akademie ist, scheint er diese Primanerliebe vergessen zu haben. Der Hauslehrer, der Gustchen Unterricht im Zeichnen giebt, bemerkt bald die krankhaft überreizte Stimmung des überempfindsamen Mädchen's, das sich in Liebesleid verzehrt, und versteht es, ihr unbeschütztes, thörichtes Herz zu umgarnen. Während sie ihrem Romeo nachweint, drückt sie Läuffers Hand an ihre nassen Augen, und fällt wie im Traume in die Schlingen der Verführung. Nachdem das Stück fast im Alltagskomödienton begonnen, folgen nun Situationen von der erschütterndsten Tiefe, von fürchterlichem

Ernst. Gustchen, die der Major kaum einem General oder Staatsminister vergönnt hätte, entläuft, eine Entehrte, aus dem Hause, um in dem Dunkel des Waldes, in der Hütte einer alten, blinden Bettlerin ihre Schande zu bergen; daß auch der Verführer das Weite gesucht, versteht sich von selbst. Ein Jahr vergeht, ohne daß man ihre Spur gefunden; der Major brütet vor sich hin in halbem stillem Wahnsinn. „O wenn ich sie auffände“ — so sagt er zu seinem Bruder — „wenn ich nur hoffen könnte, sie noch einmal wieder zu sehen — hol’ mich der Teufel, so alt, wie ich bin, und abgegrämt und wahnwitzig — dann wollt’ ich doch noch in meinem Leben wieder einmal lachen, das Letztemal laut lachen, und meinen Kopf in ihren entehrten Schooß legen, und dann wieder einmal heulen und dann — Adieu, Berg! das wäre mir gestorben, das hieße mir: sanft und selig im Herrn entschlafen.“ Der Schmerz des Vater’s dringt zu dem ahnenden Gefühl der Tochter. Die kurze Scene ist zu ergreifend, als daß ich sie übergehen sollte.

Gustchen (im groben Kittel.) — Marthe (ein altes, blindes Weib).

Gustchen. Liebe Marthe, bleibt zu Hause und seht wohl nach dem Kinde: es ist das erste Mal, daß ich Euch allein lasse in einem ganzen Jahr; also könnt Ihr mich nun wohl auch einen Gang für mich thun lassen. Ihr habt Proviant für heute und morgen; ihr braucht also heute nicht auf der Landstraße auszustehen.

Marthe. Aber wo wollt’ ihr denn hin, Gustchen, daß Gott erbarm! da ihr noch so krank und so schwach seid? Laßt Euch doch sagen: ich hab’ auch Kinder bekommen und ohne viele Schmerzen, so wie Ihr, Gott sei Dank! Aber einmal hab’ ich’s versucht, den zweiten Tag nach der Niederkunft auszugehen und nimmermehr wieder . . . Laßt Euch lehren; bleibt nur zu Hause und macht, daß ihr zu Kräften kommt . . .

Gustchen. Ich darf nicht, liebe Mutter; mein Gewissen treibt mich fort von hier. Ich hab' einen Vater, der mich mehr liebt, als sein Leben und seine Seele. Ich habe die vorige Nacht im Traum gesehen, daß er sich die weißen Haare ausriß und Blut in den Augen hatte: er wird meinen, ich sei todt. Ich muß in's Dorf, und Jemand bitten, daß er ihm Nachricht von mir giebt.

Marthe. Wenn Ihr aber nun unterwegs liegen bleibt? Ihr könnt nicht fort . . .

Gustchen. Ich muß. — Mein Vater stand wankend; auf einmal warf er sich auf die Erde und blieb todt liegen — er bringt sich um, wenn er keine Nachricht von mir bekommt.

Marthe. Wißt Ihr denn nicht, daß Träume gerade das Gegentheil bedeuten?

Gustchen. Bei mir nicht. — Laßt mich. — Gott wird mit mir sein! —

An einem Teiche bricht sie zusammen, ihre Kräfte tragen sie nicht weiter. „Er ist todt, ja todt —" wimmert sie — „und vor Gram um mich. — Sein Geist ist mir diese Nacht erschienen, mir Nachricht davon zu geben — mich zur Rechenschaft dafür zu fordern. — Ich komme, ja ich komme." Sie rafft sich auf und wirft sich in den Teich, wird aber von dem eigenen, schon halbverrückten Vater herausgezogen. „Ich sollte wohl wieder nach dem Teich mit dir — —" sagt dieser, „aber wir wollen nicht eher schwimmen, als bis wir's Schwimmen gelernt haben, mein ich." Ein um's andere Mal nennt er sie sein ungerath'nes, gottloses Kind, dann wieder sein Gustel, seinen einzig theuersten Schatz, und trägt sie fort auf seinen Armen.

Von diesen tiefen tragischen Schatten heben sich in hellen, ja grellen Farben die Bilder voll burschikoser Wildheit ab, die in Halle und in Leipzig spielen. Dort

ist es, wo Fritz seine akademischen Curse durchmacht. Der eigentliche Repräsentant dieser studentischen Verwilderung ist Pätus, der von seiner Wirthin, bei der er über und über verschuldet ist, beiläufig so behandelt wird, wie Falstaff von der Frau Hurtig in ihren allerschlimmsten Momenten; einmal geht er in den heißesten Julitagen im Wolfspelz in's Theater, um die „Minna von Barnhelm" von der Döbbelin'schen Gesellschaft zu sehen, weil er den letzten Rock versetzt hat und sein Schneider so gewissenlos ist, ihm keinen auf Credit machen zu wollen. Trotz dieses Uebermaßes von akademischer Roheit und Verliederlichung herrscht aber in diesem Kreise ein unverfälschtes Gefühl für Ehre und Freundestreue, tiefer Abscheu vor jeder Unredlichkeit, überhaupt eine innere, sittliche Gesundheit, welche zu der anwidernden Hohlheit der vornehmen Gesellschaft, die nur so wie faules Holz von ferne leuchtet, in den wirksamsten Gegensatz gestellt ist. Fritz verabscheut nichts mehr als dies, der Unschuld eines unerfahrenen Mädchens eine Falle zu stellen. „Höre", sagt er einmal zu Pätus, „wenn man gegen ein Herz, das sich nicht vertheidigen will noch kann, alle möglichen Batterien spielen läßt, um es — was soll ich sagen? zu zerstören, einzuäschern — so ist das unrecht, Bruder Pätus, ja sehr unrecht!" Mit dieser redlichen Gesinnung hat er Gustchen noch immer seine Treue bewahrt, wenn er auch im Taumel des Studentenlebens versäumt hat ihr zu schreiben. Nun, nachdem er ihr Schicksal erfahren, thut er im Edelmuth das Höchste, und heirathet sie trotz des Fehls, über den, wie Hebbel in der „Maria Magdalena" sagt, sonst kein

Mann hinwegkommt. Was zuletzt mit Läuffer geschieht, übergehe ich absichtlich mit Stillschweigen. Hier stoßen wir auf einen jener abscheulichen und monströsen Einfälle, mit denen Lenz fast regelmäßig den Eindruck seiner Stücke, wie eine reine Schrift durch einen häßlichen Klecks entstellt. —

Wenn Lenz im „Hofmeister" gelegentlich das Studentenleben auf Akademien scizzirt hat. so giebt er uns in den „Soldaten" eine durchgeführtere Zeichnung von dem Garnisonsleben der Officiere, wie er es in Straßburg studirt haben mochte. Freilich haben die Farben der Schilderung durchaus den grellen Auftrag der Satyre. Die Soldatenehre erscheint hier nur als etwas Aeußerliches; Gesinnung, Charakter und Bildung sind auf das Traurigste verwildert; eine gewisse Prahlerei mit Frivolität und Extravaganz gehört gleichsam mit zum soldatischen Auftreten. Die Tapferkeit und Bravour, die in Friedenszeiten pausiren muß, schlägt da in Rohheit um; wilde Streiche, in denen aber kein Humor ist, müssen über die Langeweile hinüberhelfen. Daß in diesen Kreisen der weiblichen Unerfahrenheit gegenüber nur der Piratenstandpunct gilt, versteht sich von selbst; von der Devise der Soldaten in Göthe's Faust: „Mädchen und Burgen müssen sich geben," wird die gewissenloseste Anwendung gemacht. Ein Offizier, Namens Desportes, Edelmann aus dem Hennegau, treibt mit der leicht umgarnten Naivetät eines schönen Bürgermädchens aus Lille, der Tochter des Galanteriehändler Wesener, das schändlichste Spiel; er kirrt das unerfahrene, eitle Ding und selbst den kurzsichtigen Vater durch Heiraths-

versprechungen, vernichte ihren Ruf und macht sich, nachdem er ihr den Kopf verrückt, plötzlich aus dem Staub. Diese Alltagsgeschichte, die aber der Dichter durch die psychologische Behandlung bedeutend zu machen weiß, bildet den Hauptinhalt der Handlung; sie beginnt mit verliebtem, leichtfertigem Geschäker, und endigt mit tragischen Schmerzensschreien, die erschreckend durch den wüsten Lärm der Kaffeehaus- und Casernenscenen des Stückes fahren. Marie, die betrogene Geliebte des Desportes, ist schon im bedenklichsten Sinne des Wortes naiv; sie wird um ihrer Schönheit willen zu ihrem Verderben gehätschelt, ist vergnügungssüchtig, albern, voll Temperament, doch ohne Seele, von leerem Gemüth, doch von so heißem, lebhaften Blute, daß sie oft nicht weiß, wo sie vor Angst und Unruhe in der Stube bleiben soll — kurz, bis in die einzelnsten Züge hinein das trefflich studirte Bild eines reizenden Gänschens. Zum größten Unglück muß sie auch noch diesen thörichten Vater haben, dessen Eitelkeit sich nach kurzer Abwehr durch die Cavaliersliebschaft geschmeichelt fühlt. Ein trefflicher Junge, der ganz Anhänglichkeit und Treue ist, der Tuchhändler Stolzius aus Armentières, bewirbt sich um Marie, ja sie ist ihm schon halb und halb versprochen; was thut aber der Vater? Er giebt ihr selbst den Rath, mit dem sonst nur Basen und Gevatterinnen bei der Hand sind, den vornehmen Freier anzulocken, ohne aber mit dem bürgerlichen gleich gänzlich zu brechen. „Kannst noch einmal gnädige Frau werden,“ sagt er, indem er seine Tochter, die träumend auf ihrem Bette gesessen, küßt. „Man kann nicht wissen, was einem manchmal für ein Glück aufgehoben ist.“

Maria. Aber Papa (etwas leise) was wird der arme Stolzius sagen?

Wesener. Du mußt darum den Stolzius nicht sogleich abschrecken, hör' einmal. — Nu, ich will Dir schon sagen, wie Du den Brief an ihn einzurichten hast. Unterdessen schlaf Sie gesund, Meerkatze.

Marie (küßt ihm die Hand). Gute Nacht, Papuschka! — (Da er fort ist, thut sie einen tiefen Seufzer, und tritt an's Fenster, indem sie sich aufschnürt). Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. Wenn es einschlüge — (sieht in die Höhe, die Hände über ihre offene Brust schlagend). Gott, was hab' ich denn Böses gethan? — — Stolzius — ich lieb' Dich ja noch — aber wenn ich nun mein Glück besser machen kann — und Papa mir selber den Rath giebt (zieht die Gardine vor) . . . trifft mich's, so trifft mich's, ich sterbe nicht anders als gerne (löscht ihr Licht aus).

Als Desportes nach der üblichen Hinterlassung unbezahlbarer Schulden verschwunden ist, schickt er Mary, einen seiner Freunde aus der Garnison, in Wesener's Haus. Er hat es darauf angelegt, ihn recht verliebt in sie zu machen, daß sie ihn selbst vielleicht vergesse. Albern wie das Mädchen ist, erwiedert sie die Galanterien des neuen Anbeters mit einer taktlosen Höflichkeit, die jeder Mißdeutung unterliegt. „Wenn er nun sein bester Freund ist, der uns allein noch Nachricht von ihm verschaffen kann" — so sagt sie zu der Mutter, die bedenklich den Kopf schüttelt. „Ich muß doch wohl höflich mit ihm sein, da er ja der Einzige ist, der mit ihm correspondirt!" Unter diesen Umständen ist genug dafür gethan, die Reputation des Mädchens völlig zu untergraben. Von der älteren, neidischen Schwester hört sie zuerst das Wort „Soldatenmensch," das der Klatsch der Weiber bald nachzischelt,

das durch die ganze Garnison mit wildem Hohngelächgelächter wiederhallt. Die Gräfin la Roche nimmt wohlmeinend gesinnt, das bethörte Mädchen in ihr Haus, um beruhigend, läuternd auf ihr Gemüth zu wirken, und sie dem Bereiche des Stadtgeredes zu entziehen, — doch es ist zu spät. Die Unruhe, die in ihr nagt und brennt, treibt sie fort, in die Welt hinaus, dem Verräther nach, von dem sie nicht lassen kann. Desportes, der davon erfährt, weiß das Zusammentreffen klüglich zu verhindern; welche Scene gäb' es bei den Eltern, dazu Schand' und Spott bei allen Cameraden! So irrt sie, ihrer Schmach und Verzweiflung überlassen, obdachlos umher, bis sie der Vater, der ihr nachgereist ist, halbverhungert auf der Straße findet.

Die eigentlich tragische Gestalt in dieser wilden Komödie ist Stolzius mit seiner bescheidenen, tiefinnerlichen Liebe, deren Wurzeln so fest in seinem Herzen sitzen, daß es darüber brechen muß. Er ist Soldat geworden, um dem Elenden recht nahe an den Leib zu rücken, der ihm das höchste Gut seines Lebens gestohlen. Bei aller Seelenqual harrt er aus, bis der rechte Augenblick für die Rache kommt. Desportes speist mit Mary, indeß Stolzius sie bedient. Der Inhalt des Gesprächs ist die Verführte, die Verlassene; Desportes spricht mit dem niedrigsten Hohn von ihr, die er doch selbst so elend gemacht. Aber während dieser Frevelreden schlingt er schon das Gift in sich hinein, das ihm Stolzius in die Suppe gemischt hat, nachdem er sich selbst den gleichen Tod bereitet. Im letzten Augenblick faßt er ihn an den Ohren, heftet sein ver-

zerrtes Gesicht auf das seinige, und ruft ihm mit fürchterlicher Stimme den Namen der Geliebten zu. „Ich bin es," sagt er sterbend, „dessen Braut du entehrtest. Wenn ihr nicht leben könnt, ohne Frauenzimmer unglücklich zu machen, warum wendet ihr euch an die, die euch auf's erste Wort glauben. Du bist gerächt, meine Marie . . . . ich sterbe vergnügt, da ich den mitnehmen kann!"

Und die Moral dieses socialen Nachtstücks? Sie ist düster und trostlos, wie der ganze Vorgang selbst. Der Dichter wollte den unnatürlichen Zustand der Ehelosigkeit in den großen Heeren, und die Rückwirkung desselben auf die Gesellschaft schildern. Auch der moderne Staat, heißt es zum Schlusse, fordere seine Menschenopfer; wie Andromeda in der Mythe jenem Monstrum dargebracht wurde, so seien jetzt die Soldaten das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont bleiben. —

Es ist bereits die zweite Gefallene, der wir in Lenzen's Stücken begegnen; die eine ist von der empfindsamen, die andere von der naiven Gattung. Das Interesse an diesem so oft wiederkehrenden Frauengeschick bekommt jetzt sein Recht in der Poesie; mit der Emancipation des natürlichen Gefühls erscheint auch die rührende Schwäche des Weibes in verändertem Licht. Welch' anderen Eindruck als die nüchterne Tugend einer Emilia Galotti, welche die starre Herrschaft der Grundsätze auch in's weibliche Gefühlsleben hinüber-

trägt, und die kalte Brust dem kalten Eisen heroisch darbietet, macht nun die sympathische Schuld dieser Magdalenengestalten, die jetzt in die Literatur einziehen — dieser schönen Büßerinnen mit niedergeschlagenen Augen, die menschlich fehlten, und denen viel verziehen wird, weil sie viel geliebt haben! Nicht lange mehr, und Faust's Gretchen tritt in die Mitte dieser Gestalten — als die Krone und die Vollendung derselben, bei der der begreiflichste Fehltritt des Weibes mit aller Glorie der Anmuth, mit aller warmen Fülle der Liebe verklärt ist, die der kalten, wohlassecurirten Tugend für immerdar abgeht.

Den weiblichen Figuren von Lenz fehlt zum Gretchentypus fast durchaus noch jene ideale Naivetät, deren Hauch diese schönste Blüthe deutscher Dichtung umathmet; sie haben viel zu viel derbe, aus bestimmten Lebenskreisen gegriffene Wahrheit an sich, um für eigentlich poetisch gelten zu können. Am meisten nähert sich noch jenem Typus eine Gestalt aus einer novellistischen Dichtung von Lenz; es ist Marie, die Tochter des Dorfschulzen in der Erzählung: „Zerbin oder die neuere Philosophie" (1776). Keine verzogene Bürgerprinzessin also, wie das „Marieel" in den „Soldaten," sondern ein Mädchen aus dem Volke; an jungfräulichem Reiz eine Blume, duftend und rein, aber zu nahe an den Weg gepflanzt, um nicht Gefahr zu laufen, daß sie zu ihrem Schaden gepflückt werde und hinwelke. Der Dichter schildert sie als ein schlankes rehfüßiges, immer heiteres und lustiges Mädchen. „Ihre Gutherzigkeit war ohne Gränzen; ihr Gesicht nicht fein,

aber die ganze Seele malte sich darin. Lesen mochte sie nicht, aber desto lieber tanzen, welches ihre Lebensgeister in der ihr so unnachahmbaren Munterkeit erhielt. Selbst ihr gewöhnlicher Gang war fast ein beständiger Tanz, und wenn sie sprach, jauchzte sie, nicht um damit zu gefallen, sondern weil das herzliche innerliche Vergnügen mit sich selbst und ihrem Zustande keinen andern Ausweg wußte." Dieses reizende Geschöpf nun verliert seine Unschuld an einen geistig überlegenen, aber innerlich haltlosen und zerrissenen Menschen, dem zum Faust freilich noch viel mehr fehlt, als ihr zum Gretchen. Der Moment des Ausgleitens ist mit hoher psychologischer Wahrheit geschildert. „Wie vieles kommt auf den Augenblick an," fügt Lenz sehr nachdrücklich bei, „zu wie vielen schrecklichen Katastrophen war nur die Zeit, die Verbindung oft kleiner unwichtig scheinender Ursachen die Lunte! Ach, daß unsere Richter auch dies auf die Wagschale legten, nicht die Handlung selbst, wie sie in's Auge fällt, sondern sie mit allen ihren Veranlassungen und zwingenden Ursachen richteten, ehe sie sie zu bestrafen das Herz hätten!" Marie muß ihren Fehl fürchterlich büßen. Sie bringt heimlich ein todtes Kind zur Welt, wird also nicht, wie das Gretchen im „Faust" zur Kindesmörderin — aber der Dichter will von einem grausamen Gesetze wissen, nach welchem verhehlte Schwangerschaft allein hinreichte, einer Weibsperson das Leben abzusprechen. So wird sie denn zum Tode verurtheilt. Die Scene im Gefängniß, wo sich ihr Vater, der Dorfschulze, auf eine zerbrochene Tonne niedersetzt, und durchaus den Vater

des Kindes erfahren will, den sie bis an's Ende edelsinnig verschweigt, gehört zu dem Ergreifendsten, was man lesen kann.*) Trotz allem Antheil, den das Schicksal des Mädchens erweckt, bleibt die Justiz bei ihrem Spruch — sie wird enthauptet. „Sie stand auf dem Schaffot," sagt der Dichter sehr bezeichnend für seine Anschauung, „etwa wie eine von den ersten Bekennerinnen des Christenthums, die für ihren Glauben Schmach und Martern getrost entgegensahen." Da wo die Welt roh und kaltherzig straft, erblickt er nur das reine Martyrium der Liebe.

Es lag einmal in der Zeit und der neuen Richtung der Empfindung, von Lenzen's „Zerbin" an bis auf Schiller's „Kindesmörderin" hinab, Stoffe dieser Art in die Poesie einzuführen, die nun wie Christus bei dem Falle mit der Ehebrecherin, die rein menschliche Theilnahme laut aufrief, und gegen das Pharisäerthum der öffentlichen Schicklichkeit entschieden Front machte. Unter diesen Umständen kann ich es nicht begreifen, was für ein Unrecht Wagner an Göthe begangen haben soll, indem er, ehe noch etwas vom Faust bekannt wurde, ein Trauerspiel: „Die Kindesmörderin" schrieb und veröffentlichte.**) „Ich erzählte ihm", theilt Göthe in „Dichtung und Wahrheit" mit, „meine Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen. Er faßte das Sujet auf, und benützte es für ein Trauerspiel, „die

*) Siehe: Schriften von Lenz, III. Bd., S. 166.

**) Es erschien zu Leipzig 1776; dieselbe Jahreszahl ist auch dem „Zerbin" in der Tieck'schen Ausgabe vorangesetzt.

Kindesmörderin." Es war das erste Mal, daß mir Jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; nachher habe ich dergleichen Gedankenraub und Vorwegnahme noch oft genug erlebt" ꝛc. Ein eigentlicher Gedankenraub liegt hier kaum vor; das von Wagner vorweggenommene Motiv ist eben nichts wie jene alte Geschichte, die ewig neu bleibt, auf hundertfache Art behandelt werden kann, und damals gerade an der poetischen Tagesordnung war. Von einer Entwendung kann nur da die Rede sein, wo es sich um eine eigentliche Erfindung, um eine originelle Fabel oder Verwicklung handelt; eine solche liegt aber dem Gretchen-Roman nicht zu Grunde, und ich wüßte fürwahr nicht, was Göthe Wagner'n Besonderes daraus hätte erzählen können, da doch alle Wirkung hier nur in der Psychologie, in der Schilderung der Seelenzustände und Affecte liegt. Uebrigens soll das Wagner'sche Stück, das ich nicht zu lesen Gelegenheit hatte, poetisch werthlos, trivial und roh sein; der Titel einer späteren Bearbeitung: „Evchen Humbrecht, oder: ihr Mütter merkt's euch" führt schon den Geleitschein der Bänkelsängermoral ausdrücklich mit sich. Göthe hätte also um so weniger diese verunglückte Concurrenz zu scheuen gebraucht. — —

Ich komme nun schließlich noch auf diejenigen Stücke von Lenz zu sprechen, die zu seinem eigenen Seelenleben, zu seinen Herzenserfahrungen in der unverkennbarsten Beziehung stehen, und wie oben bemerkt wurde, die volle Bedeutung von dichterischen Selbstbekenntnissen haben. Wenn auch nicht wie bei

Göthe, Briefwechsel und Annalen all' jene Bezüge belegen, so merkt man es doch hinreichend an dem hohen Hitzgrad der erregten Stimmung in diesen Productionen, wie sehr der Dichter mit seinem eigensten Selbst daran betheiligt war.

In dem Stücke „die Freunde machen den Philosophen" senken sich schon die Schatten der Schwermuth, der Muthlosigkeit lang und schwer hinab. Strephon, ein junger Deutscher, der „aus philosophischen Absichten" reist, ist wohl niemand anderer, als der Dichter selbst. Er hat in der Fremde an seinen neugewonnenen Freunden die bittersten Erfahrungen gemacht; sein bestes Wesen hat er an sie weggeschenkt, nur sein Schatten ist ihm geblieben, über sich selbst zu trauern. „Ich bin Allen Alles geworden, und bin am Ende nichts" — so klagt er dem Arist, einem Vetter aus der Heimath, vor. „Meine Kräfte sind verbraucht, das Oel der Lampe ist verzehrt. Alle meine Kenntnisse, meine Vorzüge sind in fremden Händen, es ist nichts mein geblieben, als der Gram über ihren Verlust. Ihr fragt wohl, was meine Freunde mir zu Leide gethan? Das eben ist's — sie haben mir nichts gethan — weder Liebes noch Leides, aber sie verlangten immer nur Dienste von mir. Wirkung ohne Gegenwirkung erstirbt endlich, all' meine Liebe war wie ein Mairegen, der auf einen kalten Felsen gießt, und dem nicht ein einziges belohnendes Veilchen nachkeimt . . . O hätte ich nur so viel Kraft noch übrig, böse zu scheinen; aber ich habe sie nicht! All' meine Fasern sind durch die lange Uebung so biegsam gewor-

den, meine Geister so willfahrend, daß ich vor dem Gedanken, Jemand etwas abzuschlagen, wie vor einem Verbrechen zusammenschauere" . . . Trotz alledem hält er die dargebotene Rettungshand des alten Freundes nicht fest, der ihn mit aller Gewalt aus diesen lähmenden Beziehungen herausreißen, ihn wieder in die Heimath zurückführen möchte.

Arist. Ich rathe Euch Vetter, kommt mit mir. Die Gelegenheit kommt nicht wieder, und Euer Vater ist sehr aufgebracht —

Strephon. Schonet meiner!

Arist. Ich darf Eurer nicht schonen. Es sind schon acht Jahre, daß Ihr ihn nicht gesehen habt, daß Ihr so umherirrt und Euren nichtswürdigen Grillen folgt — —

Strephon. Vetter, das stille Land der Todten ist mir so fürchterlich und öde nicht, als mein Vaterland. Sogar im Traum, wenn Wallungen des Blutes mir recht angsthafte Bilder vor's Gesicht bringen wollen, so deucht mich's, ich sehe mein Vaterland.

Der Dichter ist ganz in dem Falle des Helden, der ja nur seinen eigenen Gemüthszustand zurückspiegelt. Auch ihm graute nach allen seinen Irrfahrten vor dem Gedanken der Heimkehr; seine Welt hat er in der Fremde nicht gefunden, aber das Idyll der Kindheit für immer verloren; die Erinnerung an die Heimath, an den zürnenden Vater war ihm wie eine Gewissensstimme. — Mit künstlicher Fassung rafft Strephon sich auf, als Arist immer dringender zur Abreise nöthigt; jetzt findet er sogar die Freunde, die ihn aussaugen, erträglich. „Im Grunde", sagt er, vermehrt doch jeder dieser Leute meine innere Consistenz durch das, was er mir entzieht. Ich suche dann nach in

mir, ob ich nicht noch etwas habe, das sie mir nicht entziehen können, und das giebt mir einen gewissen Stolz, der mich über sie hinaussetzt, und mein Herz wieder ruhig macht."

Der wahre Grund aber, der seinen Fuß an die Stelle festbannt, ist eine unglückliche, schwärmerische Liebe, von der wahrsten Weihe der Empfindung, aber ebenso von jener übersensiblen, krankhaften Innerlichkeit der Leidenschaft, die sich in sich selber quält und verzehrt. Wie Strephon Seraphinen liebt, so muß der Dichter wohl selbst geliebt haben; seine Lyrik weis't ähnliche Symptome überreiztester Erregtheit auf. Strephon fühlt das ganze Gewicht seiner unglückseligen Bestimmung. Leidenschaft hätte er genug in der Brust, das Höchste zu wünschen, und doch zu wenig Muth und Kraft, was Anderes, als der Sclave seiner Dame zu sein. Was er empfindet und verschweigt, plaudert ihr mit hohler Beredtsamkeit ein Geck vor; sein höchstes Gefühl bleibt stumm. Die beobachtende, philosophisch reflectirende Haltung, die er bisher im Leben eingenommen, die Gewohnheit, sich den Freunden dienstfertig zu subordiniren, hat ihm auch den Muth, die wagende Zuversicht in der Liebe benommen. Selbst da, als ihm die Gewißheit voller Gegenneigung zu Theil wird, ist er eher geneigt sich der schmerzlichen Wollust der Resignation hinzugeben, als sich zum Entschlusse des freudigen Besitzes und Genusses aufzuraffen. Er, der sich zuletzt selbst den Weg zu seinem Glücke abgeschnitten, ist schon im Begriffe, einen tollen Entschluß der Verzweiflung auszuführen — da erreicht

er am Ende doch das Ziel seiner Wünsche — freilich durch ein echt Lenz'sche Excentricität, die nur an dem ursprünglichen Schluß von Göthe's Stella ein analoges Seitenstück findet. —

Wenn dieses Stück noch das Bild von dem Gemüthszustande des Dichters wie in einem dunklen, aber rein geschliffenen Spiegel auffängt, so wird im „Engländer" der widerspiegelnde Strahl vollends zur Flamme; wir sehen da nicht mehr in ein Bild, nur in heiße wildlodernde Glut. Die träumerische Schwermuth, das trübsinnig dumpfe Hinbrüten, welches die vorherrschende Stimmung Strephons ist, hat bei dem neuen Helden einer fieberischen Exaltation des Affects Platz gemacht, die bei solcher Ueberspannung aller Gemüthskräfte nur in Wahnsinn oder Tod enden kann. Das Stück ist nur Entwurf und Skizze; dem Dichter, in dessen Innern selbst es so mächtig tobte und stürmte, schien bereits jede Ruhe zur Ausführung und Gestaltung zu mangeln. Nicht anders als begreiflich: Die Nachwirkung der Leidenschaft für die Baronesse Adelaide von Waldner, die trostlose Verbannung aus ihrer Nähe nach seiner Ausweisung von Weimar begannen damals schon ihre zerstörende Wirkung in Lenzens Gemüthe.

Wenn Seraphine dem Stande nach schon hoch über Strephon steht, so ist jetzt das Ideal des Dichters vollends in fürstliche Höhe gehoben; seine Adelaide heißt hier Armida, und ist Prinzessin von Carignan. Ihre schwarzen Augen haben das Herz Robert Hot's, eines jungen Engländers, der in Turin verweilt, in

Flammen gesetzt und inspiriren ihn zu den größten Tollheiten. Jetzt steckt er in einem Musketierrock, und steht Wache vor ihrem Palaste, nun liegt er wieder als Savoyardenjunge bettelnd unter ihren Fenstern, und weint sein Weh hinaus in die Nacht. „Womit", klagt er, „hab' ich dich beleidigt, erzürnter Himmel, ihr kalten und freundlichen Sterne, die ihr so schön und so grausam auf mich niederseht? Ach, auch darin ihr so ähnlich! Muß denn Alles gefühllos sein, was vollkommen ist, nur darum anbetungswürdig, weil es in sich selbst glücklich seine Anbeter nicht der Aufmerksamkeit würdig achtet." Auch bei ihm ist, wie bei Strephon die Leidenschaft durch die frühere Entsagung, durch das abstracte Gedankenleben, das er bisher geführt, nur noch mehr überreizt und gesteigert.

„Hab' ich nicht zwanzig Jahre mir Alles versagt, was die Menschen sich wünschen und erstreben? Wie ein Schulmeister mir den Kopf zerbrochen, über nichts gelebt als Büchern und leblosen, wesenlosen Dingen, wie ein abgezogener Spiritus in einer Flasche, der in sich selbst verraucht. Und nun — da ich das Antlitz finde, das mich für Alles entschädigen kann, das Antlitz, auf dem alle Glückseligkeit der Erde und des Himmels, wie in einem Brennpunkt vereinigt mir entgegenwinkt, das Lächeln, das meinen verschmachtenden Sinnen auf einmal zuzuwinken scheint: Hier ist Leben, Freude ohne Ende, Seligkeit ohne Gränzen . . . ach! ich muß, ich muß zu ihr, so wahr ein jeder Mensch einen Himmel sucht, weil er auf Erden nicht zufrieden werden kann."

So fluthet und ebbt seine Leidenschaft fortwährend zwischen heißem Begehren und wilder trostloser Klage auf und nieder. Vergebens sucht sein Vater und Lord Hamilton, dessen Tochter er heirathen soll, ihn den Banden dieser wahnwitzigen Liebe zu entreißen, der

nie Erhörung zu Theil werden kann. Was hilft es, daß man ihn gewaltsam in einen Taumel von Zerstreuungen zieht? Sein Herz ist unheilbar dahingenommen von der Macht jenes einen unseligen Gefühls. Der Kranke weiß seine Aerzte zu überlisten; „sie haben mich", sagt Robert, „wenigstens so weit gebracht, daß ich durch eine verstellte Gleichgiltigkeit ihr Argusauge betrügen und ihren bitteren Spöttereien über die schönste Thorheit meines Lebens ausweichen kann!" So täuscht er selbst das wachsame Auge des Vaters, daß dieser schon glaubt, es lasse sich mit ihm zur Besserung an. Hamilton bezweifelt es noch. „Wenn ein Mittel wäre, meint dieser, „ihm den Geschmack an Wollust und Behaglichkeit beizubringen; er hat sie nie gekostet — und wenn das so fortstürmt in seiner Seele, kann er sie auch nie kosten lernen" . . . Er sinnt darüber nach, wie man die gemeine Sinnlichkeit in ihm aufstacheln, wie man durch sie die ideale Flamme seiner edlen, aber thörichten Schwärmerei ersticken könne. Robert hat das Gespräch belauscht; wüthend stürzt er auf Lord Hamilton los und nennt ihn einen Nichtswürdigen. Dieser, schnell sich fassend, erwidert kalt: „Ich billige diese Hitze an Robert — sie steht seinen Jahren wohl an. Aber sie wird sich legen. Ich hoffe noch die Zeit zu erleben, da Robert über sich lachen wird." Er hat sich verrechnet, der überkluge, frostige Weltmann — die traurigste Katastrophe kommt früher, als es Jemand gedacht.

Lord Hot verkündet seinem Sohne die bevorstehende Vermählung der Prinzessin. Er fällt in Ohnmacht

— und wüthet dann gegen sich selbst wie ein Wahnsinniger. „Also ein Anderer“ — schwärmt er vor sich hin — „wohl Einer, den sie lang geliebt hat weil sie so ernstlich auf meine Heilung bedacht war . . . er wird ihr ganzes Herz fesseln, und was wird für mich übrig bleiben? nicht einmal Mitleid, nicht ein einziger, verirrter Gedanke an mich — ganz aus ihrem Andenken verschwunden, vernichtet — o daß ich mich nicht selbst vernichten kann!“ Schon zuckt der Wahnwitz in seinen Nerven — da hat ihm die Politik des frivolen Hamilton ein Heilmittel ausgedacht, das ihn auf's Tiefste empören, die Katastrophe nur beschleunigen muß. Tognina, eine Buhlerin, verführerisch geputzt, tritt herein — eine reizende Gestalt, geeignet, einen Antonius von Padua zu verführen. Robert, der sich anfangs voll Abscheu von ihr wendet, faßt sich später, und weiß mit jener eigenthümlichen List der Wahnwitzigen die Wächter zu entfernen. „Seht“, sagt er zu Tognina, indem er Armida's Porträt hervorzieht, „hier hab' ich ein Bild, das allein ist Euch im Wege. Wenn Ihr Meisterin von meinem Herzen werden wollt, gebt mir eine Scheere, daß ich es von diesem Halse löse, an den ich es damals leider, ach auf ewig knüpfte!“ Indem sie dieselbe hervorzieht, reißt er ihr sie rasch aus der Hand und sticht sich damit in die Gurgel. Die Wunde ist tödtlich. Im Vorgefühl des Todes breitet er die Arme gen Himmel, durchschauert von dem Gedanken des Jenseits. „Furchtbarstes aller Wesen! an dessen Dasein ich so lange zweifelte, das ich zu meinem Troste leugnete, ich fühle Dich —

Du, der du meine Seele hieher gesetzt, Du, der sie wieder in seine grausame Gewalt nimmt: nur nicht verbiete mir, daß ich ihrer nicht mehr denken darf. Eine lange, furchtbare Ewigkeit ohne sie . . . Sieh, Höllenqualen will ich dulden, wenn ich gesündigt habe — nur laß das Andenken an sie mir sie versüßen!" Jede Hilfe umsonst; der Wundarzt hat nichts mehr zu thun, höchstens noch der Beichtvater. Auch dieser ermahnt ihn vergebens, sein Herz von den Geschöpfen, an denen es zu sehr hing, zu dem Schöpfer zu wenden; während er ihm die Tröstungen der Religion anbietet, nimmt er das Bild hervor und küßt es, aufseufzend: „daß ich das hier lassen muß!" Noch im letzten Augenblicke vermag nicht der Glaube bei ihm an die Stelle der Liebe zu treten. „Bedenken Sie", spricht ihm der Beichtvater zu, „daß der Himmel Güter hat, die Ihnen noch unbekannt sind; Güter, die die irdischen so weit überstrahlen, als die Sonne das Licht der Kerzen" . . . Robert hebt das Bild in die Höhe, drückt es an's Gesicht, und mit den Worten: „Armida! Armida . . . Behaltet euern Himmel für euch" röchelt er sein Leben aus. — —

Die eben betrachtete dramatische Rhapsodie, in ihrer maßlosen Leidenschaftlichkeit wohl das heißeste Product der Sturm- und Drangperiode, steht gerade an der Gränze des lesbaren Theiles der Lenz'schen Schriften. In den späteren, die nach der Zeit seines Wahnsinns entstanden sind, spuken nur noch Schatten von Gedanken, zusammenhanglos, schemenhaft durch sein Gehirn; sie machen denselben traurigen Eindruck, wie etwa das

lallende, schwere Sprechen eines Paralysirten, und nur mit tiefstem Bedauern wendet man sich von diesem traurigen Bilde geistiger Verödung ab. Hellglühend, wie eine Flamme in reinem Sauerstoff zuckt die ganze poetische Kraft des Dichters noch einmal empor in den letzten Productionen vor Beginn der Geisteszerrüttung; unter heftigem Funkensprühen brennt sie rasch nieder, nur einen dürftigen Aschenrest zurücklassend, in dem eine matte Glut noch einige Zeit nachglimmt, bis endlich Alles zusammen erkaltet und erlischt. Das erste bewundernde Staunen, welches das Talent Lenzens erregte (Schröder, der den Hofmeister für die Bühne bearbeitete, fand bei Lenz sogar mehr dramatisches Element, als bei Göthe), hat allmälig völliger Gleichgiltigkeit Platz gemacht; das zerrissene und verspätete Erscheinen der einzelnen Werke trug auch nicht wenig Schuld, daß sie des rechten Momentes der Wirkung verfehlten und wie irrende Flämmchen vom Windzug der Zeit verweht wurden. Um so mehr Anspruch haben sie darauf, daß spätere Zeiten ihrer in gebührender Würdigung gedenken und ihre literar-geschichtliche Existenz retten; und wäre es aus keinem anderen Grunde, als aus dem, damit die Schilderung der literarischen Bewegung jener Epoche nicht unvollständig, nicht einseitig ausfalle. Wenn eine vulkanische Eruption erfolgt, so öffnen sich fast immer mehrere Krater zugleich; ebenso darf man einen so mächtigen Ausbruch lange zurückgedrängter und versperrter Kräfte, wie er damals in der Poesie erfolgte, nicht von Einem Punkte allein erfassen und darstellen wollen. Dies mag auch einiger-

maßen die ausführliche Besprechung rechtfertigen, die ich diesem Schriftsteller, weit hinaus über die äußere Symmetrie der übrigen Abtheilungen dieses Buches, hier zu Theil werden ließ.

B. Max Klinger.
(Johann Anton Leisewitz).

Ein zweiter Hauptkämpe unter den Stürmern und Drängern war M. Klinger, bei dessen mehr bekannter und zugänglicher Gestalt wir nicht so lange, wie bei Lenz, zu verweilen brauchen. Er war 1752 zu Frankfurt geboren, der Sohn eines Stadtartilleristen daselbst. Den Vater verlor er bald, studirte dann als Freischüler am Gymnasium, unterstützte durch das, was er im Privatunterricht gewann, die Mutter, und arbeitete sich so, stets rastlos und strebsam, an die Universität hinauf, die er 1772 zu Gießen bezog, um daselbst Jura zu studiren.

Wie von Lenz, so giebt Göthe auch von Klinger in „Dichtung und Wahrheit" ein lebendig gezeichnetes Charakterbild, in dem aber alle Züge und Farben weit günstiger sind als bei jenem. Sein Aeußeres bezeichnet er als sehr vortheilhaft, und das der Cotta'schen Ausgabe seiner Werke vorangestellte Portrait bestätigt es auch. Sein Betragen, sagt Göthe, war weder zuvorkommend, noch abstoßend, und wenn es nicht innerlich stürmte, gemäßigt. Er empfahl sich durch eine reine

Gemüthlichkeit, und ein unverkennbar entschiedener Charakter erwarb ihm Zutrauen. Auf ein ernstes Wesen war er, in frühester Jugend vaterlos, durch seine Lage hingewiesen; Alles, was an ihm war, hatte er sich selbst verschafft und geschaffen, so daß man ihm einen Zug stolzer Unabhängigkeit nicht verargte. Entschiedene, natürliche Anlagen, leichte Fassungskraft, treffliches Gedächtniß, Sprachengabe besaß er in hohem Grade. Rousseau's Werke sagten ihm vorzüglich zu. Emil war sein Haupt- und Grundbuch; — war er ja doch auch ein Kind der Natur, auch er hatte von unten angefangen; und so konnte er sich für einen der reinsten Jünger jenes Naturevangeliums ansehen und in Betracht seines ernsten Bestrebens, seines Betragens als Mensch und wackerer Sohn recht wohl ausrufen: Alles ist gut, wie es aus den Händen der Natur kommt! Aber ebenso, fährt Göthe weiter fort, mochte sich ihm die widerwärtige Erfahrung aufdrängen, daß sich unter den Händen der Menschen Alles verschlimmere. Er hatte nicht mit sich selbst, aber außer sich mit der Welt des Herkommens zu kämpfen, von deren Fesseln Rousseau den Menschen zu erlösen gedachte. In diesem Kampfe fühlte er sich gewaltsamer in sich zurückgetrieben, als daß er durchaus zu einer frohen und freudigen Ausbildung hätte gelangen können; vielmehr mußte er sich durchstürmen, durchdrängen; daher sich ein bitterer Zug in sein Wesen und ebenso auch in seine Productionen schlich.

Soweit das Bild Klinger's in Göthe's Selbstbiographie, dessen Züge ich nur etwas näher zusammenrückte.

Die freundschaftliche Beziehung Göthe's zu Klinger,

in Frankfurt noch auf keine Weise gestört, mag jedoch bald erkaltet sein; als er später auch nach Weimar kam, paßte er Göthe'n nicht mehr dahin; er war ihm dort „wie ein Splitter im Fleisch, der schwürt und sich herausschwüren wird." Die harte Heterogenität seines Wesens, wohl auch ein gewisser plebejischer Trotz gegenüber dem stets vornehmer werdenden Dichter-Aristokraten, trat wohl allzu schroff hervor; „Klinger kann nicht mit mir wandeln," schreibt Göthe an Merck, „ich hab's ihm gesagt, darüber er außer sich war und's nicht verstund, und ich ihm's nicht erklären konnte noch mochte." Es war doch auch zu stark, daß Klinger bei den Schießübungen, wie sie gewöhnlich im Gange des herzoglichen Wohnhauses stattfanden, einmal Göthe's Portrait zur Zielscheibe hinstellte, nach welchem denn auch wirklich geschossen wurde! In Weimar ging Göthe auf solche muthwillige und ausgelassene Scherze nicht mehr so leicht ein, wie früher in Straßburg, in Frankfurt oder Wetzlar.

Schon früher hatte die Seyler'sche Truppe Klinger als Theaterdichter beschäftigt, nachdem er sich durch sein Trauerspiel „die Zwillinge" einen Namen gemacht; nun da er in Weimar den Abschied bekommen, trat er wieder in die frühere Stellung zurück. Der nüchterne Nicolai bemerkt hämisch über dieses erneuerte Engagement: „Erst wollte Klinger in der Geschwindigkeit die Artillerie lernen, um nach Amerika zu gehen, und da mit Thatkraft die Freiheit zu verfechten. Er änderte aber kurz seinen Entschluß, und blieb bei Seylern, um Trauerspiele oder vielmehr Mordspiele zu

schreiben." Diesem Spott zum Trotz machte Klinger mit der Rüstigkeit, die in ihm lag, sich mit dem Leben einzulassen, gar bald seine Carriere. Es war seinem Wesen fern, an Verstimmungen und Enttäuschungen, gleich Lenz, ohne Widerstand hinzusiechen; was für diesen eine Todeswunde war, für ihn war es nur eine leichte Schramme; die Püffe und Stöße des Schicksals stählten in ihm nur die trotzende, wagende Kraft, die ihn, der sich aus niederer Sphäre emporgearbeitet, von Anfang an hob und mit Zuversicht durch's Leben weiterhalf.

Das Soldatenblut seiner Herkunft regte sich wieder in ihm; im baierischen Erbfolgekriege 1778 trat er in österreichische Militärdienste; nach dem Teschener Frieden finden wir ihn bei Schlosser in Emmendingen, dann bei Kayser, Hagenbach und Sarasin in der Schweiz. Nicht lange, da reist er mit württembergischen Empfehlungen nach Rußland ab, tritt dort in's Marinebataillon ein, und begleitet dann als dienstthuender Officier den Großfürsten Paul auf einer Reise nach Italien und Frankreich. In Rom macht er auf Heinse den Eindruck eines vornehmen, blasirten Russen; so viel Welt, die an ihn herantrat, hat ihn in kurzer Zeit gründlich verändert. Nach Rußland zurückgekehrt, steigt er von Stufe zu Stufe, verheirathet sich, wie man wissen will, mit einer natürlichen Tochter der Kaiserin Katharina, wird 1796 Generalmajor, 1811 Generallieutenant, und stirbt in ehrenvollem Ruhestand und hohem Alter 1831 zu Dorpat.

Wenn wir Lenz und Klinger entgegenhalten, welche verschiedene Lebensbahnen und Geschicke, von so nahe-

liegenden Punkten auslaufend, stellen sich uns dar! Beide waren gleichzeitig, in ihrem Jugendstreben scheinbar innig verwandt; Lenz aber, um Göthe's Wort zu wiederholen, zog als ein vorübergehendes Meteor nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Dichtung hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen — Klinger hingegen, als einflußreicher Schriftsteller, als hochgestellte Persönlichkeit im Staat, behauptete sich dauernd und mit Erfolg im Leben wie in der Literatur. Beide theilten die Richtung jugendlichen Ungestüm's und traten revolutionär gegen die poetischen Convenienzen auf — aber es war Sturm und Drang von verschiedener Art. Bei Lenz, dem mehr weiblich angelegten Jüngling, wühlte sich die Leidenschaft in's Innere hinein, und nagte und zehrte an seinem Gemüth; Klinger's rüstige, aber auch nüchternere Natur drängte sie nach Außen und machte ihr gelegentlich in tollen Kraftproducten Luft, ohne daß die qualmende Flamme des Affectes sein eigenstes, inneres Wesen umdüstert hätte. Jener war durchaus nicht im Stande, Plan und Absicht in sein Leben zu bringen, und den traumhaft umnebelten Blick für die Dinge der Welt zu schärfen; dieser besaß bei aller Poetenleidenschaft, die er mit der ganzen Epoche theilte, eine gewisse kalte, practische Berechnung, bei aller nur mehr äußerlichen Phantastik einen klaren, besonnenen Weltsinn, der sich rasch zurechtzufinden, günstige Umstände schnell für sich zu benützen verstand. So verlor sich das Leben des Einen, durch innere Kämpfe aufgerieben, in die Schatten cimmerischer Nacht, das des Anderen ar-

beitete sich auf zu der hellbeschienenen Höhe äußern Glücks, das freilich durch Erkältung des Gemüths, durch Ernüchterung der Phantasie erkauft war

In Klinger's Individualität ist die poetische Begabung nur eine Seite, die ihn nie ganz ausfüllt, und mit zunehmender Welterfahrung zwar maßvoller wird, aber auch verarmt. Ein unternehmender, auf das Leben gerichteter Drang tritt bei ihm von Anfang an hervor, und klingt auch in seinen Dichtungen an; sagt er doch einmal selbst, „es sei ihm bei allen seinen Schreibereien um nichts Anderes zu thun, als in einer vorgestellten Welt zu leben, wenn er's nicht thätig in der wirklichen könne." So lange ihm das practische Leben keinen Stoff darbietet, abenteuert er in der Phantasie und erträumt sich ein Feld für Leidenschaften und Thaten; sobald er aber das Leben erfahren und durchgemacht, bleibt ihm für die Dichtung kein anderer Inhalt mehr übrig, als nüchterne Beobachtungen, Verstandesreflexionen, kalte Ergebnisse der Welt- und Menschenkenntniß. Seine ganze Natur war mehr äußerlich und weltlich angelegt; er war zum mindesten ebenso sehr ein practisches wie poetisches Talent. Seine dichterische Kraft, obgleich höchst gewandt, beweglich, nach verschiedenen Seiten hin ausgreifend, hat nicht die geheimnißvolle Tiefe der vollen Ursprünglichkeit an sich; sie gleicht nicht jenen Strömen, die in den Höhlen der Erde verschwinden und dann mit mächtigem Erguß wieder hervorrauschen — es ist von vornan in ihr etwas Absichtliches, Bewußtes, ja beinahe Gemachtes.

Tieck nennt Klinger „beschränkter und kälter" als

Lenz. Man könnte vielleicht Verdacht gegen dieses Urtheil hegen; weiß man doch, wie die romantische Schule sich stark der Ansicht zuneigt, daß man echte, hohe Poesie mehr erleide als schaffe, und die passiven, von der dichterischen Stimmung pathologisch ergriffenen Naturen weit mehr die echte Dichterweihe hätten, als die activen, nach Außen wirkenden Talente. Doch hier hat der Altmeister der Romantik vollkommen Recht. Lenzens Dichtergabe war zugleich sein Schicksal, weil sein ganzer Beruf in Poesie aufging, und er auch an das Leben poetische Anforderungen stellte; bei Klinger wird oft sehr wild darauf losgestürmt, aber es ist dabei immer viel Spectakel und Renommisterei; die Einbildungskraft ist wohl sehr erhitzt, aber das Gemüth nicht sonderlich betheiligt. Da es ihm mit dem stürmenden Ungestüm seiner Jugendproducte kein so völliger Ernst war, so konnte er um so leichter im Alter darüber lachen; der russische Generalmajor erkannte nichts mehr davon an, was meist der Pädagogschüler in Frankfurt und der Studiosus in Gießen geschrieben. Klinger ist beinahe schon jenen Schriftstellern beizuzählen, die mehr dem, was in der Zeit, als was in ihnen selbst liegt, einen Ausdruck zu geben sich beeilen; er weiß sich, wie Gruppe etwas schroff, aber nicht unrichtig über ihn bemerkt, auch Fremdes schnell anzueignen und es wirksam zu verarbeiten, schwimmt mit dem Strom, geht den Neigungen des Publicums nach, und dies ohne festen, künstlerischen Halt. Alles ist bei ihm stark aufgetragen, aufgesteift, mehr Streben nach Kraft als wirkliche Kraft; in seinen Erstlingsstücken herrscht etwas Desperates, ja selbst Kan=

nibalisches vor, jene „starre Wildheit,“ wie Klinger es selbst nennt, der man die Absicht, in der Kraftrichtung so weit als möglich zu gehen, von Weitem anmerkt.*)

Klinger tritt nicht mit Göthe und Lenz gleichzeitig in die Schranken, sondern hält sich um einige Pferdelängen hinter ihnen; da es an der Zeit war, originell zu sein, so ahmt er vorläufig die Originalität Beider nach, freilich in so kühner Nacheiferung, daß man darin bald mehr als einen bloßen Nachahmer erkennen mochte. Das „leidende Weib“, welches er noch vor seinem Eintritt an der Universität schrieb, schließt sich so genau in Ton und Manier an Lenz an, daß sich Tieck veranlaßt fand, es ohne weiters dem letzteren zuzuschreiben; ein zweites Stück von Klinger, „Otto“, tritt ebenso unverkennbar in die Fußtapfen des Götz von Berlichingen. Wieland findet sich freilich nicht bewogen, in seinem „Mercur“ von der letzteren Nachbildung viel Rühmliches zu sagen. Die Situationen und Figuren entsprächen einander fast durchgängig; der Charakter des Götz sei an drei Gestalten vertheilt, Elisabeth, Marie, Adelheid, Weislingen, der Bischof, selbst Georg fänden in dem Klinger'schen Stücke ihr entsprechendes Nachbild; die Stelle des heimlichen Gerichtes vertrete die Inquisition. Alles in Allem werde man da nur einen schwachen Widerschein dessen bemerken, was man mit Recht an dem Original, dem Götz von Berlichingen von Göthe, bewundere.**) —

*) Gruppe: Reinhold Lenz, Leben und Werke, S. 343.

**) Wieland's Mercur: Jahrgang 1775; im dritten Quartal, S. 177 f.

Mag dieses Urtheil immerhin seine Richtigkeit haben — so zeigt der junge Dichter doch darin eine seltene Gelenkigkeit und aneignende Kraft des Talents, daß er nach zwei Seiten hin das Neueste zu erfassen, und ebenso die vertiefte, bürgerliche Tragik Lenzens, wie die farbenreichere Charakteristik Göthe's mit ihrer historischen Romantik an sich heranzuziehen suchte.

Auf eigenen Füßen aber steht Klinger bereits in dem interessanten Schauspiel „Sturm und Drang", welches schon deshalb merkwürdig ist, weil sein Titel das Schlagwort für die ganze Literaturepoche hergegeben. Das Stück ist, wie überhaupt die Jugendwerke des Dichters, selten geworden; zum letzten Male erscheint es, so viel ich weiß, in der Ausgabe der Klinger'schen Theaterstücke aus dem J. 1786—87 abgedruckt.*) Eine ziemlich ausreichende Vorstellung davon erhält man indeß durch die sorgfältige Analyse desselben und die Proben, die Prutz in seiner trefflichen „Geschichte des deutschen Theaters" mittheilt.

Die Handlung spielt da, wo des Dichters eigene Wünsche in seiner Jugend waren: in Amerika. In dem jungen noch nicht entkräfteten Welttheil, da glaubte er, sei noch Raum für Sturm und Drang, für modernes Heroenthum, für abenteuernde Thatlust. Die Feindschaft einer schottischen und einer englischen Familie soll hier unter abenteuerlichen Verwicklungen ausgekämpft werden; in beiden Familien steckt als Grundzug

---

*) Vergl. die Angaben über die Editionen von Klinger in Gödecke's Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, S. 671.

jene Wüthrichsnatur, zu der Klinger häufig seine Charakterzeichnung forcirt. Ohne den Gang der Handlung weiter zu verfolgen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit nur einer interessanten Gruppe zuwenden: es sind drei junge Genossen, die nach mannigfachen Abenteuern auf amerikanischem Boden angelangt sind, und alle drei gegen die Convenienz des alten Welttheils, dessen einförmige, öde Civilisation keine Originale verträgt, den tiefsten Ekel und Abscheu empfinden. Da ist der thatendurstige Kraftmensch Wild, dem der Dichter seinen eigenen Puls gegeben, der Phantast La Feu, ein Schwärmer mit romantischer Ironie, der mit Bewußtsein sich der Täuschung hingiebt, und Blasius, der Blasirte, der mit jedem Interesse total fertig geworden ist und sich nur noch langweilt. So verschieden in sich dieses Kleeblatt von Europamüden zu sein scheint, so gehört es doch zusammen: der Gegensatz zur Wirklichkeit ist allen Dreien gemein; Wild's forcirtes Heroenthun ist ebenso phantastisch, wie La Feu's Träumerei, und wenn jener sich ausgestürmt, dieser sich ausgeschwärmt haben wird, so haben beide die Zukunft des Blasius, die Abspannung und Erschlaffung der Blasirtheit vor sich. Für die heiße Erregtheit, den kühnen energischen Wurf der Sprache in diesem Stücke mag folgende Probe als Beleg dienen. Wild tritt mit den Worten auf:

Heida! nun einmal in Tumult und Lärmen, daß die Sinne herumfahren, wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, daß mir's wirklich anfängt, ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereist, um Dich in vergessenden Lärmen zu bringen, tolles Herz!

Du sollst mir's danken ... Ha, tobe und spanne Dich nun aus, labe Dich im Wirwarr! ... Wir sind im Krieg, mitten im Krieg, und in Amerika! Ha, laßt mich's nur recht fühlen auf amerikanischem Boden, wie hier Alles neu, Alles bedeutend ist 2c."

Blasius ist über Wild aufgebracht, weil ihn dieser mit seiner Raserei durch die ganze Welt schleppt, und will sich mit ihm schlagen. Wild erwidert:

Mit Dir schießen? Ha, ha! (hält ihm eine Pistole vor) Sieh' in's Mundloch, und sag', ob Dir's nicht größer vorkommt, als ein Thor in London? Sei gescheidt, Freund! Ich brauch' und lieb' Euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größeren Narren und Unglücksvögel zusammenführen, als uns. Deswegen müssen wir zusammenbleiben, und auch des Spaßes halber. Unser Unglück kömmt aus unserer eigenen Stimmung des Herzens, die Welt hat dabei gethan, aber weniger als wir.

Dies ist wenigstens ein aufrichtiges Geständniß. Wild wird nach dem ersten Anlauf des Affects wieder düster und trübsinnig, ja er geräth in eine Hamlet'sche Stimmung. Auf die Springfluth der Leidenschaft folgt immer um so tiefere Ebbe.

Es ist mir wieder so taub vor'm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O ich könnte in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte ...

O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!

Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußt' ich fliehen. Ich meinte, die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle guten Menschen, die sich für mich interessirten, hab' ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten.

Blasius. Sag' lieber, nicht wollten.

Wild. Ja, sie wollten. Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin Alles gewesen, ward Handlanger, um was zu

sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgend's Ruh, nirgend's Rast. — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen als Volontair, da kann ich meine Seele ausrecken, und thun sie mir den Dienst und schießen mich nieder, gut dann! . . .

Liegt nicht in diesen Expectorationen auch eine ganz richtige Selbsterkenntniß? „O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen" — dies möchte man unwillkürlich und wiederholt ausrufen, wenn man die dichterischen Productionen der Stürmer und Dränger liest.

Nicht blos zufällig steht Klinger's „Sturm und Drang" als das eponyme Werk da, nach dem man die ganze Epoche taufte. Der originelle Bund der drei Unglücksvögel, die uns der Dichter hier vorführt, repräsentirt so recht die Hauptformen des imaginairen Unglücks und der Zerrissenheit, die damals in der Literatur tobte, schwärmte, renommirte und seufzte — es sind zudem nicht blos individuelle Stimmungen, sondern die Grundtöne der ganzen Richtung, die da angeschlagen sind, und in den bezeichnendsten Wendungen modulirt werden. Bei Lenz kehrt die Charakterform des Zerrissenen gleichfalls in verschiedenen Gestalten wieder, aber immer auf ganz besondere Zustände und Gemüthslagen bezogen, nicht wie hier schon fast zum Gattungstypus ausgeprägt; dabei ist der Ausdruck der Verstimmung in Lenzens Charakteristik weicher, innerlicher, nervöser, während bei Klinger Alles in grelleren Farben, in greifbarer Bestimmtheit nach Außen tritt. Strephon,

eine Figur, die Lenz so recht aus seinem Inneren geholt, vergleicht sich mit angefressenen Früchten, die immer noch ihre Röthe behalten; so könne auch er die Gestalt der Liebe nicht ablegen, obschon das Herz ihm zerfressen und bitter sei. Dies ist für Lenz charakteristisch: seine Zerrissenen wühlen, wie Strephon, nur in ihrem eigenen Herzen, wüthen und rasen, wie Robert Hot, höchstens gegen sich selbst, nie gegen Andere. Jene von Klinger dagegen, Wild obenan, thun erstaunlich wüthig und böse, schauen sehr ingrimmig d'rein, und stampfen und toben ihre Verbitterung in die Welt hinaus, bis die Coulissen wanken.

Die Aufregung dieser verrückten und zerfahrenen Kraftmenschen steigert sich nicht selten, wie schon angedeutet wurde, zu einer Art cannibalischer Extase. Wild ist oft in jener Stimmung, in der er das Fleisch seiner Feinde fressen möchte; Franz, des Geheimraths Sohn, in dem Trauerspiel „das leidende Weib" macht seiner Wuth über einen Nichtswürdigen in folgender Weise Luft: „O der verfluchte Hund! er ist weg, ich soll sein Blut nicht haben, um d'rin zu baden mit meinen beiden Händen . . . daß ich ihn hätte in meiner Gewalt, wie wollt' ich ihm seine verfluchte Zunge aus dem Halse reißen, heiß braten, und ihm die Augen mit ausbrennen!" Das ist allerdings sehr stark; aber auch in der ersten Ausgabe des Clavigo kamen Stellen vor, welche schon die damalige Kritik cannibalisch fand. Beaumarchais sagt da in der höchsten Exaltation der Rachgier: „Fangen wollt' ich ihn lebendig und an einen Pfahl gebunden, stückweise seine Glieder ablösen, vor seinem

Angesichte braten, und mir's schmecken lassen und euch auftischen, Weiber!" Was würde wohl der feine französische Schriftsteller dazu gesagt haben, wenn er um die anthropophagischen Gelüste seines Doppelgängers auf der deutschen Bühne gewußt hätte? Doch diese Wüthigkeit gehört einmal zur Signatur der Zeit; noch in Schillers Jugenddramen giebt es solcher bluttriefender Tiraden die Menge.

Neben diesem Pathos, das sich in wilden Kraftphrasen austobt, geht ein Humor einher, der noch weit mehr Verzerrung und Grimasse ist, und durch die gesuchte Ungeheuerlichkeit seiner Einfälle vollends jedes erlaubte Maß übersteigt. So kommt in Klinger's „Sturm und Drang" unter Anderem ein Seecapitain, Namens Boyet vor, ein Ungethüm, das um sich schlägt und beißt, und nur für ein einziges Wesen eine leidenschaftliche Zuneigung hat: es ist dies ein Mohrenknabe, mehr Leibaffe, als Mensch, der von seinem Herrn abwechselnd geherzt, gekneipt, an den Haaren gezerrt wird — Alles aus Liebe. Hören wir uns einmal ein Stück Conversation zwischen den beiden an.

Capitain. Kleiner Junge! bleib hier, süßer Knabe!

Mohr. Rauher Capitain! Was willst Du?

Capitain. Willst Du Dich für mich todtschießen lassen?

Mohr. Hier steh' ich schon, guter Capitain. Du hast mir aber weh gethan. Du bist manchmal so toll wie der Tiger, Du Seekrebs! Sieh' auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Faust, harter Capitain!

Capitain. Weil ich Dich lieb habe, Affe!

Mohr (seine Stirne küssend). Schinde mich! Zieh' mir die Haut über den Kopf, wilder Capitain. Bin Dein Junge, bin Dein Affe, Dein Soley, Dein Hund! hast meinem Vater das Leben

und die Freiheit gegeben. (Capitain kneipt ihn). O weh, was kneipst Du mich?

Capitain. Hab' Dich lieb.

Mohr. Guter Capitain! Tigerthier: toller Capitain! Mein Blut im Leib hat Dich lieb, und klopft unter der Haut.

Capitain. Zuckerrohr von einem Mohrenjungen! willst Du Schläge haben? 2c. 2c.

In diesem Ton geht es noch weiter fort. Finden wir uns übrigens in diesem fratzenhaften Humor nicht schon an die grotesken Erfindungen der französischen Neuromantiker gemahnt? Ist man nicht versucht, diesen Capitain mit seiner bestienhaften Wildheit und zärtlichen Brutalität schon fast für eine Victor Hugo'sche Figur anzusehen? Ueberhaupt scheint mir Klinger in dem Streben nach forcirten Effecten, in dem Aufsuchen des möglichst Außergewöhnlichen und Frappanten, in der berechneten Extravaganz, wenn ich so sagen darf, einen den modernen Franzosen verwandteren Zug zu haben, als irgend ein anderer deutscher Schriftsteller jener Zeit; nur wenn er, was häufig geschieht, in Schwärmerei zurückfällt oder reflectirt, dann ist er wieder ein ganzer Deutscher.

Die Bühne gewann Klinger nach den ersten vergeblichen Anläufen mit dem Trauerspiel: „Die Zwillinge." Es ist das Hauptwerk seiner Sturm- und Drangzeit, das einzige seiner Jugendstücke, welches er später noch gelten ließ und mit einigen Veränderungen in die Sammlung seiner approbirten Dramen aufnahm.

Wie „Die Zwillinge" ein Preisstück wurden, darüber giebt uns die Vorrede zum „Hamburgischen Theater"

(1776), in welchem das Klinger'sche Trauerspiel zum erstenmal gedruckt wurde, die nöthige Auskunft. Sophie Charlotte Ackermann und F. L. Schröder hatten im Jahre 1775 eine Preisbewerbung ausgeschrieben, bei der ausdrücklich hervorgehoben wurde, daß „obgleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausgeschlossen sein sollten, gleichwohl die in Prosa, bei sonst gleicher Güte, viel lieber sein würden". Wie begreiflich; war doch damals als Gegenschlag gegen die Despotie des Alexandriner's die Zeit des zwanglosen Naturalismus für das Drama und die Schauspielkunst gekommen, und es ist bekannt, welche Mühe es später Göthe und Schiller kostete, den Vers auf der Bühne wieder zur Geltung zu bringen! „Nun war es sonderbar", fährt der Bericht weiter fort, „daß kurze Zeit auf einander drei Trauerspiele eingesandt wurden, die alle drei den Brudermord zum Gegenstande hatten. Das erste: „Die unglücklichen Brüder", war zu leer an Handlung, nicht überdacht und reif genug, obschon einige vortheilhaft angelegte Scenen Erwartung erregten, die aber unbefriedigt blieb. Das zweite hieß: „Julius von Tarent"; handlungsvoll, schön dialogirt, voll Nerv und Geist; Alles entdeckt den Kenner der Leidenschaft, den denkenden Kopf, den Sprecher des menschlichen Herzens — kurz den Dichter von Talenten; es war des Preises entschieden werth, bis ihm das dritte: „Die Zwillinge" denselben dadurch abgewann, daß es die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus hatte."

Es ist für die Richtung jener Zeit bezeichnend,

daß ihr das wildgeniale Stück von Klinger mit seiner herben Leidenschaftlichkeit und seinem trüben Colorit mehr zusagte, als die weicher gestimmte, dramatische Dichtung von Leisewitz, in der Farben und Töne harmonischer in einander fließen, und der tragische Abgrund mit allen jenen Blüthen der Sentimentalität umpflanzt ist, die in dem Dichtergarten des Göttinger Bundes so sorgsam gepflegt wurden. Bei späteren Lesern hat die Tragödie von Leisewitz entschieden mehr Sympathie gefunden, nicht immer ist aber das sympathischere Stück darum auch das bedeutendere.

Zunächst ein Wort über das Motiv selbst, das den Concurrenzstücken zu Grunde lag. Der Brudermord gehört nach einer bekannten Hausregel in der Poetik des Aristoteles unter die Stoffe, die vorzugsweise Furcht und Mitleid zu erregen geeignet sind; denn, so heißt es dort, „wenn ein Feind den andern tödtet, so liegt weder in der Handlung selbst, noch in dem Vorhaben etwas Mitleidbewegendes; bricht aber zerstörende Leidenschaft in Verhältnissen aus, deren Wesen die Liebe ist, wie wenn ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn die Mutter tödtet oder tödten will, — solche Stoffe muß man suchen". Gut! nur sind sie für den modernen Dichter auch gesuchte Stoffe im bedenklichen Sinne des Wortes. Die antike Mythe mit ihren düstern Schicksalsfügungen, die Geschichten der Königshäuser aus der Heroenzeit mit ihren forterbenden Freveln boten Anhalt genug zu solchen Darstellungen, wo der Haß das eigene Haus durchwühlte und der Bruder

gegen den Bruder die Hand blutlechzend erhob. Dann war aber die Verkehrung des natürlichsten Gefühls ein Werk des Rachegeistes, der von Alters her das Haus durchstürmte; die Saat war von dunkler Hand bereits gesäet, von der man blos die blutige Ernte in den Leidenschaften aufgehen und reifen sah. Nur so konnte das Unnatürliche dem Gemüthe faßlich gemacht werden, indem man dem Verhängnisse daran den wesentlichsten Antheil gab, und die Hälfte der ungeheuren Schuld in den Abgrund des Fatum's fallen ließ. Für den modernen Dichter ist die Aufgabe ganz anders gestellt, wenn er ein derartiges Motiv zu behandeln sich vorsetzt. Ein Problem, welches so eigentlich nur für die Schicksalstragödie paßt, soll da auf dem Boden der Charaktertragödie gelöst werden; es soll das Unnatürliche auf natürlichem Wege erklärt, aus der Anlage und Entwicklung der Charaktere, aus ihrer Reibung und Gegenwirkung allein jene Entartung des Gefühls begreiflich gemacht werden, für die den Alten durch die einfache Hinweisung auf das Schicksal jede Erklärung erspart war. Eine neuere Tragödie auf den Brudermord war ein wahres Bravourstück für die Charakterdarstellung, dessen Lösung, wie alle Bravour in der Kunst, nicht ohne Absichtlichkeit und Ueberschreitung des natürlichen Maßes ablaufen konnte. Als Schiller später dieses Motiv wieder ergriff, führte es ihn von selbst auf die Form der alten Schicksalstragödie zurück; es ist sehr die Frage, ob man ihm die Erneuerung der letzteren zu danken habe, aber darin lag doch ein richtiges künstlerisches Gefühl, daß er erkannte, dieser Stoff sei

ohne Zuhilfenahme des Fatums nicht gut anzufassen. Noch in anderer Hinsicht war die Wahl des Sujets keine glückliche. Es hat etwas Kaltes, an ein Schulthema Mahnendes, steht überhaupt zu unserem Gefühlsleben in keiner näheren Beziehung; einer Aufgabe der Art hätte sich allenfalls Weiße mit dem nöthigen Alexandrinergepolter auch entledigen können. Anders ist es mit dem Motiv der Kindesmörderin, welches damals wiederholt auftauchte. Hier bietet sich ein Stoff von naheliegender, ergreifender Wirkung dar, der auch psychologisch rein gelöst werden kann, wo der sinnverwirrende Drang der Umstände, die sittlichen Vorurtheile der Gesellschaft an starrem Zwang dem antiken Fatum nichts nachgeben, um das Weib in eine solche That abirren zu lassen. Wo findet sich aber für den Brudermord unter den modernen Verhältnissen der starke, tragische Beweggrund? Allen feindlichen Brüdern auf der Bühne merkt man daher die Herkunft von dem thebanischen Paar, von Eteokles und Polynices, deutlich an. Der antike Conflict der Herrschaftsfrage, die heroische Nebenbuhlerschaft des Kraftgefühls liegt zu Grunde; um die Leidenschaften in Bewegung zu setzen, fügt man das romantische Motiv der Liebe hinzu, die auf denselben Gegenstand fällt: das ist so ziemlich Alles, was man für diese Fabel zu thun vermag, die immer nur Fabel bleibt, und nie zum ergreifenden Lebensbild beseelt werden kann. Wir wollen nun sehen, was Klinger, und was Leisewitz dem Stoffe abzugewinnen suchten.

Guelfo, der Held des Klinger'schen Trauerspiels,

ist der verkannte, der zurückgesetzte Kraftmensch; er fühlt sich, daß er mit diesen Muskeln voll Drang der erste Mann Italiens hätte werden können, wenn nicht sein Vater den Keim wahrer Größe aus unnatürlicher Abneigung in seiner Brust erdrückt hätte. Da soll er, wie Herkules bei all' seiner Heldenstärke nur dienen, während seinem Zwillingsbruder Ferdinando, dem weniger bedeutenden, aber weltgewandten, klugen Charakter, der Vorzug der Herrschaft, das reiche Erbe des Vaters bestimmt ist! „Was hilft es", ruft er stampfend aus, „wenn ich mit geballter Faust vor die Stirn schlage, mit dem Winde heule, droh' und lärme, und bei alldem nur Kartenhäuser baue! Der Junge wird gekos't, geliebt von Vater und Mutter, und ich stehe allenthalben in der Rechnung, ein garstiges Nichts." — Wiederholt forscht er nach, ob er, ob Ferdinando wirklich der Erstgeborne sei. Der Arzt, der bei der Niederkunft seiner Mutter gewesen, antwortet ausweichend; die Mutter selbst, dringend befragt, bestätigt, Ferdinando sei es doch. „Woran habt Ihr erkannt, daß er es ist?" — „Ich weiß nicht; Dein Vater sagt's. Als das Leben mir wieder zurückkehrte, hielt ich Euch Beide, und fühlte nur die Freude, Euch zu haben. Guelfo — Du mußt der Zweitgebor'ne sein, ich litt mehr und liebe Dich stärker!" Immer tiefer wühlt sich die Verbitterung in sein Herz; nur wenn er mit der Mutter spricht, thaut die Liebe aus seinem Auge unter den Wetterwolken der finstern Stirne; dem Vater tritt er mit dem ganzen Trotz seines düsteren Gemüthes gegenüber, da beißt er die Zähne, zieht die Faust zusammen, steht

vor ihm da, wie vor dem Feinde. Etwas Unheimliches gährt und brütet in seinem Sinn; darauf deutet sein wild-ernsthaftes Wesen, sein starrer, in sich nagender Blick. Der greise Guelfo selbst zittert vor ihm; er fühlt sich zu alt und schwach, ihn noch zu bändigen. „Immer liegt er im Forste und badet seine Hände in der armen Thiere Blut. Kommt er einmal zurück, vergräbt er sich, und weh' dem, der ihm naht." Seine einzige Gesellschaft ist der bleiche, trübe Grimaldi. Die Melancholie dieses unheilbar Zerrissenen, das ist der dunkle Spiegel, in dem sich Guelfo fortwährend beschaut. Der überfüllt sein Gemüth noch mehr mit Bitterkeit — mit seinen Seufzern über Welt und Schicksal facht er nur die düstere Glut von Guelfo's Leidenschaft an.

Ferdinando, der glatt und geschmeidig, wie des Bruders Haß ihn beschuldigt, sich in die Gunst des Vaters geschmeichelt — kreuzt aber nicht blos Guelfo's Ehrgeiz, sondern auch seine Liebe; die schöne Camilla, für die der rauhe Guelfo glühte, der kluge Fernando errang sie für sich. „Himmel und Erde!" ruft er schmerzvoll aus, „wenn ich der Wonne gedenke, in der ich schwebte, da ich ihre Gestalt in aller Glorie der Schönheit vor mir sah! Nur ich kann ihren ganzen Werth fühlen, nur ich das Weib in ihr erkennen, die den Ruhm des Tapferen zu dem ihren machen konnte. Er sieht nur die reiche Erbin in ihr, berechnet den Betrag ihrer Güter." Mit bebenden Lippen, Fieberglut in den Augen, begrüßt er die Braut des verhaßten Bruders bei ihrem Eintritt in's väterliche Haus. „Wann war

es doch," sagt er zu ihr, „da ich Euch das letztemal sah . . . Wenn ich mich recht besinne, schicktet Ihr mir Balsam für meine aufgerissenen Hände, die ich davon hatte, daß die Pferde scheu wurden, und mit meiner Camilla davon rennen wollten. Ich fiel ihnen in die Mähnen, und hielt sie, daß sie standen, wie die Lämmer. Ha, mich dünkt, ich müßte den Blitz des Himmels ergreifen können, wenn er Euch drohend herabschösse!" Der Schmerz, die Geliebte vom Bruder sich entrissen zu sehen, steigert Guelfo's Wuth bis zum Wahnsinn; ein Schlag mit einer Lanze, den ihm der starre Vater gab, weil er wieder Ferdinando's Erstgeburtsrecht hohnlachend in Zweifel zog — schmerzt den Ergrimmten bis hinein in die Seele. Draußen ist Sturm; das rechte Wetter für den Zustand seines Gemüths, in dem ein fürchterlicher Entschluß auf- und niedersteigt.

Ha, verfolgt mich Alles? alle Dämonen und Gespenster der Nacht? Mein böser Geist hängt mir auf dem Nacken, er verläßt mich nicht, stiert mich aus allen Winkeln an. Vergifte mir jedes Fäserchen meines Herzens! Wühle giftig in meinem Blut . . . Hu, was martert den Guelfo? Dumpf tönen die Glocken — der Sturm saust über den Arno — eine schöne Nacht! Ferdinand, gieb mir das Weib! gieb mir die Erstgeburt! . . . Das Schicksal sprach's aus, Du mußt! Blutig schwingt der Todesengel das Würgeschwert über mich, und berührt meine Seele. Nun erst ist Entschluß da! Vollbringen ist da! Alle guten Geister verhüllten ihr Haupt, und weinten eine Zähre über den verfluchten, ausgestoßenen Guelfo. Ich muß — im Sturme sausen die bösen Geister — Guelfo, du mußt!

Alle die wilden Kräfte seiner Natur flammen in ihm auf; nur durch ein Verbrechen kann er sich von der Last seines Hasses befreien. „Er schlug mich mit

der Lanze. Ich schwieg; er hörte auf, mir Vater zu sein. Nun will auch ich hineinschlagen, Alter! Rauf deine weißen Haare!“ Vor Ingrimm bebend, erzählt er Grimaldi, wie sie ihn hinausstießen, Ferdinando mit Thränen netzten und schrien: Einziger, rette uns vor seinem Wahnsinn! Er habe es gehört, wie dieser es über sich nahm, bei Sonnenaufgang im Forst ihn aufzusuchen und ihn von seinem Wahnsinn zu heilen. Dort also will Guelfo den Bruder treffen.

Während sich Camilla zum Brautfeste schmückt, geschieht die furchtbare That. Eine ahnungsschwere Stimmung begleitet die Vorbereitungen zur Hochzeit. „Ich fürchte,“ sagt der alte Guelfo, „ein großes Unglück droht meinem Hause. Es sind fürchterliche Zeichen diese Nacht geschehen. Der Wächter will die Todtenglocken von den nächsten Klöstern her gehört haben. Man trug Leichen an ihm vorüber und verhüllte Männer wehklagten durch den Sturm.“ Nicht lange, da sprengt Ferdinando's Pferd ledig daher; bald folgt Guelfo. Er fühlt das Zeichen des Mordes auf seiner Stirne glühen, erschrickt vor seinem eigenen Bilde im Spiegel. „Reiß' Dich aus Dir, Guelfo“, schreit er, indem er den Spiegel zerschmettert, „zerschlage Dich, Guelfo! Vernichte Dich!“ Bei all' seiner Verzweiflung bleibt aber sein Haß gegen den Todten, sein Hohn über die Trauer des Hauses aufrecht. Blitzenden Auges tritt er vor den Vater, ungerührt davon, als der die Decke von dem Leichnam wegzieht und ihm die klaffende Wunde zeigt. Da faßt der alte Guelfo kräftig den Dolch, den er bereit hielt, und richtet

den Brudermörder vor den Augen der Mutter, die ohnmächtig zusammenbricht. —

Wie wir aus dieser Nachzeichnung sehen können, sind die „Zwillinge" gleichsam ein monochromes Bild, aus den Abschattungen einer und derselben Farbe gemalt — einförmig-düster, doch von großer Glut und Kraft, und dabei von einer Beleuchtung, wie von zuckenden Blitzen und Fackellicht. Das Ganze ist eigentlich nur ein Charaktergemälde Guelfo's, der mit seinem „starren, in sich nagenden Blick" von der ersten Scene an beinahe so fest und unwandelbar dasteht, wie eine antike, tragische Maske. Gleich anfangs finden wir die Leidenschaft in so starken Tönen angelegt, daß eine Steigerung kaum mehr möglich ist und die ununterbrochene Vehemenz des Affects, der sich in gleicher Höhe erhält, zuletzt ermüden muß. An Handlung fehlt es dem Stücke durchaus; von dem einzigen entscheidenden Vorfall, daß Camilla des Ferdinando Braut ist, erfahren wir schon in der ersten Scene; die Leidenschaft allein stürmt weiter, die äußere Begebenheit steht still. Das Gleichgewicht in der Behandlung der Gegensätze ist durchaus nicht beobachtet; die Figur Ferdinands ist nur flüchtig und nicht eben mit markirten Strichen skizzirt, die Partei Guelfo's zudem durch Grimaldi's Beistimmung und den Antheil der Mutter so unverhältnißmäßig verstärkt, daß wir fast immer nur die eine Seite vernehmen und über die andere blos ein leidenschaftlich getrübtes Urtheil hören. Hätte der Dichter nicht vielmehr auch den Charakter Ferdinando's in bedeutenderer Weise hervortreten und dem

Zuschauer es überlassen sollen, zwischen den Ansprüchen Beider selbst zu entscheiden? Wenn es übrigens wahr ist, daß Guelfo durch ungerechte Zurücksetzung so weit gebracht wird, den eigenen Bruder zu tödten, so hat der parteiische Vater vollends nicht das Recht, als Richter und Rächer gegen ihn aufzutreten. Der Dolchstoß des alten Guelfo ist nur eine zweite Bluthat mehr, nicht aber die Sühne des ersten Verbrechens.

Stellen wir nun den „Julius von Tarent“ von Leisewitz dem Klinger'schen Stück gegenüber. Wir haben hier eine Dichternatur ganz anderer Art vor uns; nicht so kühn strebend und innerlich erregt, wie Klinger, aber an Formsinn und planmäßigem Schaffen ihm überlegen; weniger kräftig und energisch, aber mit feinerem Gefühl für die richtige Licht- und Schattenwirkung, für den volleren, dramatisch befriedigenderen Eindruck des Ganzen.

Der Dichter ist nur durch die Aufforderung, ein Trauerspiel zu schreiben, an die Gränze des Gewaltsamen geführt worden; die Leidenschaften sind seine eigentliche Sphäre nicht, er verweilt mit Vorliebe in der heimlichen Dämmerung des Gefühllebens, der ernsten, sinnenden Betrachtung. Wohl ist er auch des Affectes fähig, muß sich aber einen stärkeren Ruck geben, um sich in denselben hineinzuschwingen. Sein Held mußte daher der sanftere, der weicher gestimmte Charakter werden; dem leidenschaftlichen, heftiger vordringenden konnte nur die zweite Rolle zugedacht sein. Während Klinger dem ruhigeren Ferdinando zugleich den prosaischen Beigeschmack der Berechnung und der Weltklugheit giebt,

so hebt Leisewitz den Charakter seines Julius durch die Poesie einer edlen, reinen Schwärmerei; wenn bei jenem Guelfo trotz aller Wildheit etwas Gigantisches und Großartiges hat, so ist bei diesem Guido der beschränktere, kleinlichere Charakter, dessen Bitterkeit und unedle Verbissenheit ihn gegenüber der noblen Natur des Julius sehr in Schatten stellt. Vor dem herkömmlichen Gefühl ist Leisewitz schon darum in entschiedenem Vortheil, daß er sich denjenigen zum Helden gewählt hat, an dem das Verbrechen begangen wird, nicht jenen, der es begeht. Die Charaktergegensätze der beiden Brüder sind trefflich durchgeführt, und man begreift leicht, daß die abstoßende Wirkung der Antipathie sich rasch zur Feindschaft steigern kann, wenn sich nur irgend ein erheblicher Anlaß dazu findet.

Der ist auch vollauf da: beide Brüder lieben die schöne Blanca, die, selbst so zart und mild wie ein Friedensengel, ohne ihre Schuld tiefste Entzweiung, leidenschaftlichen Haß hervorruft. Julius' Liebe ist rein und uneingeschränkt; sein Reich ist in dem Herzen der Geliebten, er ist jeden Augenblick bereit, den Fürstenhut von Tarent seinem Liebesglück zu opfern, und den Purpur hinzuwerfen für den Ersten den Besten, der ihn aufheben mag. Guido's Liebe dagegen sprießt nur aus seinem Ehrgeiz und hat keinen Zug, der nicht diesen Ursprung verriethe. Der Name Blanca ist sein Feldruf in der Schlacht; er spricht sie für sich an, weil die Schönheit der verdiente Preis der Tapferkeit sei, nur dem kühnen, mannhaften Streiter, nicht dem thatenlosen, grübelnden Träumer gehöre. „Ich weiß wohl,"

sagt der alte Fürst, der seine Söhne ganz durchschaut, „Guido verachtet die Weiber, und seine Liebe an sich mag ein sehr unbedeutendes Ding sein; wenn sie allein auf Julius' Liebe träfe, dann könnte ich ruhig schlafen. Aber darin liegt eben das Schlimme, daß Guido's Ehrgeiz mit Julius' Liebe zusammenstößt, ein Riese gegen einen Riesen!"

Der Fürst läßt Blanca als Nonne einkleiden, um den Gegenstand der Zwietracht aus der Mitte der beiden Brüder zu entfernen; aber gerade dadurch werden die Leidenschaften nur noch mehr hinaufgetrieben. Der Dichter wußte dies geistreich zu entwickeln, und überhaupt in den einfachen Stoff so viel Farbe und belebenden Wechsel zu bringen, als nur immer möglich war. Die interessanten Klosterscenen, der Kampf der asketischen Pflicht mit der Liebe in der Brust Blanca's lassen auch das weibliche Gefühlsleben in dem Stücke zur rechten Geltung kommen. Die Glut ihres Herzens, die schon durch Andacht gesänftigt, mild wie die Lampe vor einem Heiligenbild brannte, wird durch Julius' heftiges Gefühl neu geschürt und angefacht; in einer pathetisch bewegten Scene wirft Julius ebenso die Frage auf, ob die Regel des heiligen Augustinus wohl älter sei, als das ewige Recht des Herzens, — wie später Ferdinand in „Cabale und Liebe" fragt: was älter ist, ein Adelsbrief oder der Riß zum Weltall; was giltiger, ein Wappen oder die Schrift des Himmels in Louisen's Augen: dieses Weib ist für diesen Mann! — Sehr glücklich ist die Geburtsfeier des Fürsten mit ihrer milden, aber durch Wehmuth gedämpften Feststimmung gerade in die

Mitte des Stückes gelegt. Sie soll gleichsam wie ein Gottesfrieden die Leidenschaften niederhalten; es erfolgt auch zwischen beiden Brüdern eine momentane Annäherung — aber nur wenige Augenblicke, und die Gemüther fliehen noch feindlicher aus einander. Die Handlung eilt nun bewegteren Ganges dem tragischen Ausgange zu. Die Vorbereitungen Julius' und Aspremonte's zum Ueberfall des Klosters und zu Blanca's Entführung wirken spannend und erregend; der Abschied von dem Vater, die melancholischen Betrachtungen nach dem letzten Spazierritt durch die heimathlichen Fluren leiten, gleich niedersinkenden Abendschatten die Stimmung für die Katastrophe ein, die in scenischer Beziehung ganz trefflich und wirksam ist und in den Wahnsinnslauten Blanca's erschütternd nachtönt. Der Fürst von Tarent, da er wohlmeinend und ohne Parteilichkeit stets zwischen seinen Söhnen zu vermitteln sucht, hat nun weit eher das Recht, als der alte Guelfo, das traurige Richteramt über den Brudermörder zu üben. Nur die besonnene Ueberlegtheit, der leidenschaftslose, feierlich düstere Ernst, mit dem er daran geht, läßt die That doch wieder als unnatürlich erscheinen; der Moment selbst, wo er Guido mit einer Hand umarmt und mit der anderen ersticht, hat ohne Frage etwas peinlich Unwahres und Raffinirtes.

Das Stück von Leisewitz hat den Ruhm der Classicität erlangt und wird noch immer gelesen, während man von Klinger's Zwillingen nur literaturgeschichtlich Notiz nimmt. Als Kunstwerk steht auch der „Julius von Tarent" höher, es ist Alles darin wohl überdacht

und abgewogen, aber hinter diesen fein gezeichneten Gestalten und Situationen, unter dem Blumengewinde dieser edlen, freilich zum Theil auch affectirten Sprache arbeitet und pocht nicht jener kräftige, unmittelbarere Drang, wie in dem rohen, aber kühn hingeworfenen Charaktergemälde von Klinger. Dieses bleibt bei allen künstlerischen Mängeln doch die ursprünglichere Production, die in allen einzelnen Zügen mehr Energie hat und tiefer in den geheimnißvollen Abgrund des Tragischen hinabgreift. Der Gegensatz zwischen beiden Stücken ist fast der, wie zwischen dem wilden, hastig hingefegten Colorit eines Salvator Rosa oder Caravaggio und der ausgeglichenen Farbenharmonie eines Guido Reni oder Carlo Dolce; während dort etwas Dämonisches hinter den düstern Farben glüht, tritt uns hier eine absichtliche Süßigkeit und Weichheit aus der Haltung des ganzen Gemäldes entgegen. Mit der Kunstform Lessing's, die Leisewitz wohl studirt hat, verbindet er einen starken Zusatz der sentimentalen Reflexionspoesie des Hainbundes, die sich bis jetzt nur in der Lyrik Luft gemacht, und nun durch ihn auch im Drama ihren Platz findet; der Held selbst, dieser empfindsame tarentinische Erbprinz, hätte sofort neben Stolberg und Hölty an der poetischen Tafelrunde der Göttinger Platz nehmen können. Leisewitz hat sich dadurch interessant gemacht, daß er nach der ersten gelungenen, aber verkannten Leistung im Drama für immer von diesem Felde zurücktrat; es war aber vielleicht weniger die Verstimmung über den nicht zuerkannten Preis, als vielmehr die richtige Einsicht in die Gränzen seines

Talentes, die ihn von dem Kitzel fernerer Production abhielt. Wie Lessing nur einen Augenblick den „Julius von Tarent" für ein Werk von Göthe halten konnte, ist kaum begreiflich. Hier ist doch gewiß nichts Berlichingisches: die Künstlichkeit der Diction, die subtile Zergliederung der Empfindungen, der Reflexionsreichthum des Stückes sticht ganz auffallend gegen die frische helle Naivetät der Sprache und die ganze Haltung des Götz ab. Unverkennbar ist dagegen die Verwandtschaft von Leisewitz mit Schiller in der ersten Periode seines Schaffens: wenn Gestalten, wie Carl Moor, Fiesco, Verrina in ihrer wildgenialen Leidenschaft, wagenden Abenteuerlichkeit, stoischen Schroffheit sich von ferne den forcirten Kraftmenschen Klinger's beigesellen, so wiederholt sich Julius, allerdings inhaltsvoller, in Ferdinand, ja selbst in Don Carlos. Auch hier finden wir diese reflectirte Ueberspanntheit der Empfindung, diese Mischung von Grübelei und Leidenschaft, dieselbe Ausschließlichkeit der Liebe, die gleiche Verachtung aller weltlichen Anforderungen des Standes gegenüber den Ansprüchen des Herzens. Ebenso sehen die Amalien, Louisen, Leonoren ganz darnach aus, als ob sie neben Leisewitz's Blanca und Cäcilia als Gespielinnen aufgewachsen wären. Ueberall beinahe, wo bei Schiller Ruhepunkte der Reflexion, der Empfindung eintreten, schreitet durch seine Jugendstücke der Schatten des Julius von Tarent hindurch, freilich in erhöhterer Gestalt, von den Blitzen eines bedeutenderen Geistes umleuchtet.

Kehren wir nun nach dieser Ablenkung wieder zu Klinger zurück. Neben den „Zwillingen" dichtete er ein Trauerspiel um's andere; „die neue Arria," „Simsone Grisaldo" „Pyrrhus Leben und Tod," „Stilpo und seine Kinder," entstanden rasch aufeinander. Mit einer Productivität, die ihres Gleichen sucht, bevölkerte er, der thätigste in dem jungen Geschlecht, die Bühne mit seinen wilden Geniemännern, seinen phantastischen Kraftgestalten. Lessing hatte sich, wie es schien, nach dem Erscheinen der „Emilia" ganz von der Bühne zurückgezogen; er saß zwischen den Schätzen der Bibliothek von Wolfenbüttel und schnitzte gelegentlich Pfeile gegen die Theologen; inzwischen stürmten diese modernen Titanen, die sich dem Ritter mit der eisernen Hand nachdrängten, den unbewachten Musentempel. Neben Klinger, Lenz und dem jungen Göthe, der nach dem „Götz" nur noch den „Clavigo" und die „Stella" im Sinne der Epoche schrieb, trat noch Maler Müller mit seinem „dramatisirten Faust," und der etwas ältere Ludwig Philipp Hahn in die neu eröffnete Bahn, obgleich des Letzteren Trauerspiele uns nur noch als verzerrte Nachbildungen der Gerstenberg'schen Hungertragödie, des „Ugolino," gelten können. Allenthalben schossen diese dramatischen Wildlinge dichten und raschen Wuchses empor, bis endlich im Jahre 1779 Lessing wieder von seinem bibliothekarischen Amtssitz auf die Bühne herabstieg, um in seinem Nathan mit dem Sonnenstrahl lichter, reiner Ideen durch die Gewitterwolken trüber Leidenschaften zu brechen, die bis dahin sich über dem Horizont der Bühne gelagert hatten. Merkwür-

dig genug, daß gleichzeitig mit diesem edlen Typus männlicher Milde und Weisheit Göthe das Ideal weiblicher Seelenschönheit und Würde in der Iphigenia gefunden und hingestellt hatte, die eben auch 1779 zum ersten Male in der ursprünglichen Prosaform gespielt wurde. Der ruhige, classische Mondschein im Tempelhaine von Tauris sollte ebenso die Furien leidenschaftlicher Wildheit aus der deutschen Literatur verscheuchen, wie Iphigeniens stiller, reinigender Blick die Wolke des Wahnsinns von Orestens Stirne hinwegzog . . .

Was aber ward weiter aus Klinger? Wie begreiflich mußte die hastige Folge so gewaltsamer Productionen, wie es die seiner ersten Periode waren, das Feuer des Dichters bald erschöpfen; auf solche forcirte Aufregung folgt die Erschlaffung, das Erkalten um so sicherer nach. Man wandelt in seinen späteren Werken noch immer, aber frierend, über vulkanischem Boden; die Eruptionsproducte sind noch alle da, aber es geschehen keine weiteren Ausbrüche; es sind die folgenden Erzeugnisse, gleichsam aus der erkalteten Lava geformt, die einst über den Krater der Jugenddichtung herabfloß. Im „Günstling" finden wir bei dem Helden, Don Diego, wohl den hochstrebenden Geist, den verbrecherisch-kühnen abenteuerlichen Sinn, aber mit kaltem Raffinement, mit frostiger Berechnung gepaart; ebenso bei Don Brancas den großen Schnitt Plutarchischer Römertugend, aber zu stoischer Kälte und Schroffheit eingefroren. „Konradin," der letzte Hohenstaufen, den Dichter und Maler so oft in mittelmäßigen Stücken und noch mittelmäßigeren Bildern zum Schaffot geführt

haben, diente schon Klingern zum Versuch eines historischen Trauerspiels, dem aber Schwung, Wärme, und Größe der geschichtlichen Auffassung fehlt. In der „Medea in Korinth" und der „Medea auf dem Kaukasus" blitzt in ziemlich später Zeit noch eine Anmahnung an die Jugendglut auf; den Kraftmännern von damals gesellt sich in bedeutenden Zügen umrissen das antike dämonische Kraftweib bei — freilich ist aber hier in der Schilderung der Leidenschaft, so geistreich sie sein mag, mehr künstliches, pyrotechnisches Feuer, als natürliche Flamme, als echter einschlagender Blitz.

Eine nähere Beachtung verdient der erste Schritt, den Klinger gleich nach der Beruhigung seines Sturmes und Dranges auf dem Gebiet des heiteren Conversationsstückes machte. Das bewegte Weltleben, das er seit seinem Eintritt in österreichische Dienste führte, brachte bei ihm ebenso für das Lustspiel seine Frucht, wie bei Lessing die Zeit, die er im Dienste des Generals Tauenzien zugebracht. Wenn dieser das Motiv des Spielers, zur komischen Charge entwickelt, nur als Episode in sein Lustspiel: „Minna von Barnhelm" einführt, so wird es bei Klinger vollends zum Hauptstoff eines ganzen Stücks: „Die falschen Spieler" (1780). Ein befremdendes, ja gewagtes Süjet für ein Lustspiel! Sonst begegnen wir der Schilderung des Spiel's und seiner Folgen, der anwidernden Darstellung dieser verzehrenden, aushöhlenden, in's Innerste sich einkrallenden Leidenschaft nur in Rühr- und Schauerstücken; Klinger versucht es dagegen, der Gaunerei des grünen Tisches sogar eine heitere Seite abzugewinnen,

und löst die bedenkliche Aufgabe in der That mit Feinheit und großem Geschick. Mit geistreicher Beobachtung sind die Practiken und Kniffe jener eleganten Spitzbubensorte geschildert — der sogenannten Grec's, die ihr Metier als Kunst betreiben, und sich ihrer vornehmeren Race sehr wohl bewußt sind; an der Spitze dieser Bande, die zwar nicht in den böhmischen Wäldern, wohl aber in den böhmischen Bädern ihr Hauptlager aufschlägt, steht Marquis Bellesfontes, eigentlich der Sohn des Gutsbesitzers Stahl aus Franken, den die Unversöhnlichkeit des Vaters ebenso an die Spielbank getrieben, wie später Carl Moor ein ähnlicher Grund an die Spitze einer Räuberbande. In seinem Stiefbruder steht ihm auch schon ein kleiner Franz Moor zur Seite, der durch Verhetzung den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn noch mehr zu vergrößern sucht.

Sowie Carl Moor ein edler Räuber, so ist der Marquis ein edler Grec; er nimmt nur reichen Dummköpfen ihr überflüssiges Geld ab, schröpft blos diejenigen, die aus Habsucht spielen, ist aber dabei wohlthätig, läßt Hilfsbedürftige gewinnen, und beugt mit Edelsinn den Scenen dumpfer Verzweiflung vor, die sonst in Spielhöllen nie fehlen. Wie die Bande Moors, hat auch die des Marquis ihren Spiegelberg; es ist Beluzzo, der sich kein Gewissen daraus macht, dem wackersten Mann die Taschen zu leeren, und das Elend obendrein zu verhöhnen, in das er seine Opfer gestürzt. Die Lösung ist, dem Lustspielcharakter gemäß, zuletzt eine befriedigende; der Conversationston ist in vieler Beziehung Lessing verwandt, die drastische, parodirende Bedienten-

komik sogar an das ältere Lessing'sche Lustspiel mahnend; besonders interessant wird aber dieses Stück dadurch, daß es, wie wir eben sahen, an den Stoff der „Räuber" streift, die nur um ein Jahr später erschienen. Rudimente dieses Sujets finden wir, merkwürdig genug, bei Klinger sowohl wie bei Lenz; der Letztere hat in seinem Fragmente: „Die beiden Alten" Umrisse zum Franz Moor gegeben, und jene Zeitungsanekdote von dem Sohn, der seinen Vater in einem Keller einsperrte, und für todt ausgab, bereits zu bearbeiten versucht, die auch dem Schiller'schen Trauerspiel als ein tragisch so wirksamer Bestandtheil zu Grunde liegt.

Klinger's dramatische Production, zwischen dem Jahre 1774—77 am ergiebigsten, geht über das Jahr 1791 nicht hinaus. Dann wendet sich der Dichter ganz dem Romane zu, auf den ihn der didaktische und reflectirende Hang, der sich nachher bei ihm einstellt, immer entschiedener verweist. Gervinus charakterisirt diese spätere Wendung seiner literarischen Thätigkeit ganz treffend. „Die Art und Weise," so sagt er, „wie Klinger sein inneres Leben in seine Schriften trug, hat mit der von Wieland die größte Aehnlichkeit, obgleich er zu diesem im Ganzen eine Art von stoischem Gegensatz macht. Ihm ist nicht Wielands heitere Ironie, sondern jener Sarcasmus eigen, den er selbst aus einem starken Gefühl herleitet und dem Witze entgegensetzt, welcher nur mit dem Lächerlichen spielt, während jener eine Fackel in das Dunkel des menschlichen Wesens schleudere." Die Weltanschauung, welche die Romane Klinger's an einen zusammenhängenden Faden

reih't, ist düster und pessimistisch; durchlaufen wir seinen Faust, Giafar, Raphael de Aquilas ɔc., so haben wir überall „die erschreckenden Bilder von einer Welt, in der das Gute erliegt, das Böse herrscht, das Gute selbst zum Bösen ausschlägt, die edelsten Bestrebungen mit schauderhaften Ausgängen belohnt werden. Bei all' diesem bleibt aber dem beobachtenden Schwarzsichtigen ein Krümchen Trost übrig: er glaubt trotz aller Herrschaft des Lasters und der kalten Klugheit an Moralität als einen idealen Hintergrund der Dinge; er glaubt, daß die moralische Welt, die auf der physischen so breit ruht, von der geistigen an einem einzigen Haare aufwärts gezogen und sogar etwas emporgehoben wird, und daß die Masse seit ewig an diesem einen Haar vergeblich zerrt, um es zu zerreißen." — So sehen wir denn in Klinger's spätern Romanen den Gegensatz zu seinen frühesten Dramen vollendet, und doch zugleich in beiden einen verwandten Zug: was dort leidenschaftliche Unruhe und Zerrissenheit war, das ist hier zur starren Zerklüftung geworden; die Dissonanzen, die dort so peinlich auf- und niederwogten, sind nun in der Reflexion festgehalten, und wirken in dieser Ernüchterung nur noch schärfer und schneidender. Klinger hat die äußersten, entgegengesetzten Pole des Lebens kennen gelernt, oder er ist vielmehr von einem zum andern übergesprungen; aber die äußere Gunst des Schicksals hat ihn nicht auch im Innern beglückt, und der Einblick in's Leben, das in großen Massen vor ihm lag, ihn nicht in sich selbst froh gemacht. Gleich einem vereinzelten Stern, der über einem ver-

witterten, ausgebrannten Vulkan am ringsum verdunkelten Himmel emporsteigt, so wirft bei ihm in seinen spätern Schriften der Leitstern einer tristen Moral über eine trostlose Welt sein blasses, kaltes, unsicheres Licht — es ist dies eine Moral der Resignation, in der keine Zuversicht, keine lebendige Thatkraft mehr glüht. Die Last der Welterfahrung drückt wie ein Alp auf seiner dichterischen Anschauung und ängstigt sie mit düsteren Bildern; an ein Besserwerden menschlicher Zustände glaubt er nicht mehr; als die Weltgeschichte in der Revolution ihre Sturm- und Drangperiode erlebte, erschrack er, der gealterte Stürmer, vor dem frühzeitigen Erwachen des Genius der Menschheit. —

Noch ein Wort über Klinger, den Dramatiker, ehe wir von ihm scheiden. Seine Hauptgestalten charakterisirt ein kühner Willensdrang ohne Ziel, ein Pochen auf Kraft ohne realen Anhalt; was diese Helden einer eingebildeten Welt thun, sind Hiebe in die Luft, Schüsse in's Blaue. Alles wird bei ihm hinaufgetrieben: die Kraft wird wild, das Laster monströs, die Tugend starr. Lenzen's Verirrungen und Geschmacklosigkeiten liegen meist dort, wo er nur allzuwahr sein möchte, wo er zu tief in die gemeine Realität hinabgreift; die Klinger's dagegen sind da zu suchen, wo er das Wirkliche überfliegt, die Natur bombastisch übersteigert und so in Unnatur fällt. Lenz ist ein Sitten- und Seelenmaler, Klinger der Dichter eines imaginairen Heldenthums. Jener schildert den Conflict eines reineren Gefühls mit der zunächst liegenden Wirklichkeit und gibt allen seinen Stücken, auch wo

sie in der Fremde spielen, eine heimathliche Färbung; dieser läßt seine Phantasie in die Ferne schweifen und sucht seinen Kraftmenschen in Italien, Spanien, Amerika eine ihrer würdige Umgebung aus. Lenzens Hauptgestalten haben Alle einen Leidenszug; sie schaffen sich nicht das Leben, sondern erdulden es, werden von der Wirklichkeit ergriffen, statt in sie einzugreifen. Klingers Helden möchten immer handeln, doch ohne zu wissen was, sich mitten durch die Welt eine Bahn sprengen, doch ohne zu wissen, wohin. So ließen sich die Gegensätze noch weiter verfolgen, aber das Ergebniß bliebe immer dies: beide Dichter blieben gleich weit von jener Mitte entfernt, aus der das Drama gefaßt werden muß, um die verschiedenen Seiten des Lebens in sich zu einigen und organisch zu durchdringen. Die Zeit selbst war für die Umbildung und Erweiterung des Drama's noch nicht reif; sie war zu krankhaft individuell, zu sehr in subjectiven Stimmungen befangen, um den freien Weltblick für das Drama zu gewinnen; nicht einmal der Götz, sondern der Werther wurde das Hauptwerk dieser Epoche, ein deutliches Zeichen, wo eigentlich der Schwerpunkt ihrer Empfindungs- und Anschauungsweise lag. Erst im Anfang der 80ger Jahre war es Schillern vorbehalten, den aufgegebenen Versuch der Stürmer und Dränger mit größeren Tendenzen, in veränderter Richtung zu erneuern und nun erst die Hauptströmung der deutschen Literatur entschieden in das Bett des Drama's zu leiten. Subjectiv und leidenschaftlich erregt, wie jene, beginnt er — aber sein Pathos hat von Anfang an einen

objectiven, auf das Allgemeine gerichteten Gehalt; es sind „der Menschheit große Gegenstände“, durch die er, wenn er sie auch mehr rhetorisch als poetisch ergreift, doch das Drama, die Tragödie sogleich in die ihnen gebührende Sphäre emporhebt. Göthe, zu dessen Darstellung wir nun übergehen, war in erster Reihe Dichter im uneingeschränktesten Sinne des Wortes, nicht speciell Dramatiker. Sein Reich ist die ganze Poesie bis an ihren fernsten Horizont; erobernd ging sein Geist in's Weite, statt sich in eine einzige Form, sei es auch die bedeutendste, vorwiegend zu vertiefen; das Drama ist nur eine von den verschiedenen Spiegelungen seiner reichen Individualität, in der wir mehrere ihrer größten Züge, nicht aber ihr volles geistiges Gesammtbild finden. Die Elemente des Dichters, die bei Lenz chaotisch zusammenflossen, bei Klinger starr sich schieden, vereinigte Göthe in sich in jener wunderbar harmonischen Weise, welche mit magischem Zauber die Zeitgenossen rührte, und für immer die Bewunderung der Nachwelt bleiben wird. Diesen Zusammenklang dichterischer Kräfte in seinem Genius zu schildern, soll nun die Aufgabe des nächsten Abschnittes sein.

II.

Göthe unter den Sturm- und Dranggenossen.

A. Allgemeines Charakterbild des Dichters; Hauptzüge seines Entwicklungsgangs. — Verhältniß seiner dichterischen Begabung zu den Aufgaben des Drama's.

Es überkommt uns eine eigene, feierlich ernste Stimmung, wenn wir einem Geiste ersten Ranges betrachtend gegenübertreten, und indem wir seine Werke zu beurtheilen versuchen, eigentlich nur eine Selbstprüfung mit dem Maaße unseres eigenen Verständnisses vornehmen. Aus der dämmernden Ruhmeshalle der Literatur, die mit ihren vielen Nischen, Bildnissen und Gedenktafeln halb Tempel, halb Mausoleum ist, treten wir hinaus in's Freie, vor das hochragende Monument des Dichters auf dem Markte, das mitten in der regen Bewegung des gegenwärtigen Lebens dasteht, als Sinnbild seiner fortwirkenden geistigen Gegenwart in den kommenden Geschlechtern.

Wenn man sich Göthe's Wesen recht lebhaft reproducirt, wenn man den so naturgemäßen Entwickelungsgang seines Talents mit der Höhe seiner künstlerischen

Vollendung zusammendenkt — fast möchte man glauben, daß die Hauptstellen in Schillers herrlichen Gedichten: „das Glück“ und „der Genius“ sich direct auf ihn beziehen — auf ihn, wie auf keinen andern deutschen Dichter, unmittelbar zu deuten sind:

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
 Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchen Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset,
 Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
Ein erhabenes Loos, ein göttliches, ist ihm gefallen;
 Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfen bekränzt.
Ihm ist, ehe er es lebte, das volle Leben gerechnet;
 Eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt.

Fürwahr — er brauchte dem Triebe nicht zu mißtrauen, der leise ihn warnte, dem Gesetze, das die Natur ihm selbst in den Busen geprägt; nicht braucht' er zu warten, bis die Schule auf jene ewige Schrift ihr Siegel gedrücket, und das Gefäß der Formel bannte den flüchtigen Geist! Was er dem innern Orakel gehorchend, aussprach, unterwarf ihm die Geister mit magischer Gewalt — einfach ging er und still durch die eroberte Welt!

So wirkte er auch auf seine Umgebung — bezaubernd, wie ein wunderbarer höherer Mensch. Der Jüngling Göthe kostete die Liebe ohne Neid — eine exaltirte Hingebung kam ihm fast überall entgegen. Wie stürmisch lauten über ihn die bewundernden Ausbrüche Jakobi's und Heinse's, als er bei dem ersteren in Pempelfort glückliche Tage verbracht! „Man brauche nur eine Stunde bei ihm zu sein,“ sagt Jakobi, um es im höchsten Grade lächerlich zu finden, von ihm zu

begehren, daß er anders denken und handeln solle, als er wirklich denke und handle. Jede Veränderung zum Schönern und Bessern sei in ihm nur möglich, wie die Blume sich entfalte, wie die Saat reife, wie der Baum in die Höhe wachse und sich kröne." Auch Wieland berauscht sich in Weimar ganz an dem Zauber des herrlichen Jünglings, dieses schönen Hexenmeisters mit schwarzem Augenpaar und Götterblicken. „So habe sich nie in Gottes Welt ein Menschensohn ihm gezeigt, der alle Güte und alle Gewalt der Menschheit in sich vereinige, der so mächtig, unzerdrückt von ihrer Last, alle Natur umfasse, so tief sich in jedes Wesen grabe und doch so innig im Ganzen lebe. Niemand könne so wie er aus den innersten Tiefen der Seele mit solch' entzückendem Ungestüm Gefühle erwecken, die ohne ihn, uns selbst verborgen, schlummerten."

Und was machte ihn zu diesem Zauberer? die schöne harmonische Individualität, die in ihrer innern Fülle unbegränzt schien, von der man glauben mußte, daß mit dem, was sie gäbe, ihr Reichthum nur wachse! Ihn machte dazu diese entschiedene Kundgebung der innern Natur, die reine Uebereinstimmung des dichterischen Ergusses mit der vollen Persönlichkeit, wie man sie früher in der conventionellen, literarischen Bücherpoesie vergeblich gesucht hätte — mit einem Worte: die auf sich selbst gestellte Nothwendigkeit seines ganzen Wesens.

Göthe trat mit offenen Augen und dem besten Bestreben, sich recht viel anzueignen, mit dem Eintritt in die Universität auch an die deutsche Literatur her-

an. Er sah sich in ihren Bereichen um, wie etwa ein Kunstjünger, der noch wenig gesehen, aber dafür manches um so reger empfunden, sich in einem Bildersaal, in einem Museum umschaut. Bald zeigte es sich wohl, daß das vermeintliche Museum zum guten Theil nur ein Curiositätencabinet war — ausgestopfte Thiere aus der äsopischen Fabeldichtung — ganze Herbarien naturbeschreibender Poesien — transparente Engel in verblichenen Farben aus der seraphischen Dichtung u. s. w. Aber Göthe ließ sich geduldig mit allen diesen Erscheinungen ein, und stellte sie erst dann beiseite, nachdem sich durchaus keine lebendige Wirkung einfinden wollte. Kritisch gab er sich über die einzelnen Erzeugnisse der Literatur keine vollständige Rechenschaft — er ließ ihnen gegenüber seine Natur frei walten — und da sie ihn so sicher zu leiten schien, mochte er zuletzt wohl selbst wie Sokrates, an ein Dämonisches in seinem Wesen glauben, das ihm das Rechte zuflüstere, und im Leben, wie in der Dichtung selbst auf seltsamen Nebenpfaden nie ganz den Hauptweg aus den Augen verlieren lasse.

Da sich Göthe an der Literatur nicht sonderlich befruchten konnte — wenige große Leistungen ausgenommen, wie Winkelmanns Schriften, Lessings Laokoon und dessen Minna von Barnhelm, die ihm um so heller entgegenleuchteten — so blickte er mit durstigem Auge nach unmittelbaren Anregungen umher und suchte der Wirklichkeit, dem Leben und der Liebe um so mehr für die Poesie abzugewinnen. Das scharfe Sehen, das sich bei Lessing ganz auf den Kunstverstand, die kritische Einsicht wirft, wendet sich bei Göthe den

Erscheinungen und Verhältnissen zu, die ihn lebendig umgeben. Seine selbstbiographischen Bekenntnisse, „Dichtung und Wahrheit" betitelt, sind ein reiches Skizzenbuch voll geistreich entworfener Charakterköpfe. Er besaß in höchstem Maße die Fähigkeit, das Leben vielseitig auf sich wirken zu lassen. An sich sind Göthe's Erlebnisse nicht so bedeutend, aber die Art und Weise, wie er sie für seine Bildung zu benutzen wußte, das poetische Arrangement und die geistige Verarbeitung seines Lebens, dies ist das Bedeutende daran. Jede Individualität, die ihm entgegentrat, wußte er, wenn sie nur einigermaßen interessant war, in seinen Lebenskreis zu ziehen. Ganz im Gegensatz zu Lessing, bei dem freundschaftliche Annäherung oder feindlicher Streit auf Einstimmigkeit oder Gegensatz der Principien beruhte, hatte Göthe die größte Toleranz gegen die Gesinnung, wenn nur die Art, wie sie sich in einem bestimmten Individuum als ein echt Persönliches kundgab, etwas Anziehendes, wohl auch nur momentan Anregendes für ihn hatte. So vertrug er sich mit der buntesten Umgebung, mit den verschiedenartigsten Menschen. Jede Ansicht, auch die wunderlichste, ließ er gelten, wenn er nur das Wurzelgeflecht entdeckte, durch das sie mit der innersten Natur eines Individuums zusammenhing. Weniger als das allgemein Giltige im Menschen g e i s t e waren ihm die abweichenden und mannigfachen Formen der Menschen n a t u r beachtenswerth, in denen sich diese ohne Ende, in ewig wechselndem Reichthum darstellt. So wie er in seiner naturwissenschaftlichen Auffassung nicht voreilig von den Erscheinungen zum allgemeinen Gesetze

vorzudringen suchte, sondern dieses erst dann aussprach, nachdem er es in mannigfachen Fällen schon ahnend herausgefühlt hatte: so übereilte er sich auch nicht in dem Aussprechen allgemeiner Lebensansichten, und ließ die bunte Mannigfaltigkeit des Daseins sachte und gelassen an sich herankommen. Wenn Lessing und auch Schiller immer bestimmte Ziele ihrer Bestrebungen im Auge hatten, so behielt Göthe eigentlich nichts Anderes im Sinn, als das Leben selbst und seinen natürlichen poetischen Gehalt, der sich an jedem Punkte desselben erzeugt und wiedererzeugt. So hatte er keine Eile, weil er immer das Gegenwärtige sich idealisirte; er wich keiner Episode aus, gab seinem Dasein keine straffe Anspannung, und ließ es gleichsam in epischer Breite sich ruhig und allmälig aufrollen. Wenn man aber so seinem eigenen Leben mehr zusieht, als es nach bestimmten Zwecken bildet und gestaltet, so muß sich natürlich auch eine gewisse Schicksalsanschauung, ein leiser Anklang von Fatalismus mit einstellen. Auch an diesem fehlt es bei Göthe nicht; und er spricht oft genug in fast antiker Weise von der unerforschlichen Gewalt des „verehrungswürdigen“ Schicksals, ganz nach der Art jener Naturen, die sich von dem Drang der Stimmung und dem Einfluß halbdunkler Lebensbeziehungen mehr leiten lassen, als von der selbstbewußten, straffen Energie des eigenen Willens.

Da Göthe's ganzes Wesen darauf angelegt war, Alles was ihm wahrhaft eigen sein sollte, als ein Lebendiges anzuschauen, nicht als einen todten Begriff zu erfassen: so hielt er sich die Abstraction möglichst

vom Leibe, die Alles rasch in Ordnung bringt, endgiltig erledigt, aber auch durch den Reichthum des Lebens einen großen schwarzen Strich zieht. Er suchte lieber auf einem Umweg zur Wahrheit zu kommen, nur um das Leben, das in der Mitte liegt, nicht einzubüßen. Man kann nicht sagen, daß er seine Irrthümer durch theoretische Ueberzeugung überwand; er machte sie durch, wie man eine Krankheit übersteht, seine Natur stieß sie zuletzt aus sich heraus, und stellte sich so, wie durch eine wohlthätige Krisis, in sich selbst wieder her. Es ist daher so ganz aus Göthe's Subjectivität geflossen, wenn er gegenüber dem abstracten, blos theoretischen Wahrheitsdrange, der die Wahrheit nur ergrübeln, aber nicht erleben möchte, im „Faust" die Berechtigung des Irrthum's bei dem strebenden Menschen vertritt. Das Wort: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt" ist durch das andere erklärt und gerechtfertigt:

„Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!"

Gerade so, wie ich ihn jetzt zu schildern versuchte, war der Jüngling Göthe ganz dazu angethan, die Welt mit sich fortzureißen, und alle besseren Geister seiner Nation zu schönerem Leben anzuregen; in der Stimmung, die ihn damals emportrug, war ihm Alles gegeben, um das Höchste zu erreichen. Von der conventionellen Poesie hatte er sich halb und halb schon in Leipzig in heiterer Weise emancipirt, als er über die Leiter auf den Parnaß sich lustig machte, die sich

Professor Clodius aus griechischen und römischen Wortsprossen zusammenzimmerte. Die Betrachtung des bewegten Lebens, das er mit seinen Genossen selbst so gern führte, die psychologische Ergründung der Leidenschaften, die er in sich selbst theils empfand, theils ahnte, wurde nun auch das Studium des Dichters. Der Religion und den wichtigsten metaphysischen Fragen gegenüber bildete er sich eine aus Glauben und Schauen entsprungene Ueberzeugung, die er seinem sittlichen und literarischen Lebensbau zu Grunde legte, und noch in spätern Jahren als ein wohl angelegtes reichlich wucherndes Capital ansehen durfte. Während er sich der deutschen Literatur entfremdet fühlte, wendete er sich in seinem autodidaktischen Kreisgange den geliebten Alten zu, die noch immer, wie ferne blaue Berge, deutlich in ihren Umrissen und Massen, aber unkenntlich in ihren Theilen und innern Beziehungen, den Horizont seiner geistigen Wünsche begränzten, aber ihm bald näher und näher rücken sollten. Das homerische Licht ging ihm in neuer Weise auf: nicht als eine Offenbarung der Kunst, sondern der reinen Natur. Er sah in jenen Epen nicht mehr, wie man es vom Heldengedichte nach der schulmäßigen Auffassung zu erwarten pflegt, ein angespanntes und aufgedunsenes Heldenwesen, sondern die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart, und suchte sich dieselbe nun möglichst heranzuziehen. Durch Herder insbesondere wurde er in Straßburg mit der Poesie von einer Seite bekannt, die seinem ganzen auf Ursprünglichkeit gerichteten Wesen auf's Innerste zusagen mußte. Die hebräische

Dichtkunst, die Herder so geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Ueberlieferung er Göthen und seinen Freunden auch in der nächsten Umgebung des Elsaß aufzusuchen antrieb, die ältesten Urkunden, als Poesie aufgefaßt, gaben das Zeugniß, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe, nicht ein Privat-Erbtheil einiger feiner gebildeten Männer sei. Gegenüber der ewigen Jugendfrische, die Göthe in der volksthümlichen Dichtung fand, mußte ihm um so mehr die französische Uebercultur des 18. Jahrhunderts als tief gealtert vorkommen; Voltaire insbesondere erschien ihm mit seiner verneinenden, herunterziehenden, mißredenden Kritik so recht bejahrt und eitel-vornehm, wie die französische Literatur überhaupt. Das „Système de la nature“ in welchem der kahle Begriff der „bewegten Materie“ an die Stelle des lebendigen Inbegriffs der Natur gesetzt wird, kam ihm vollends vor, wie die wahre Quintessenz der Greisenheit, so grau, cimmerisch und todtenhaft, daß er vor diesem Buche wie vor einem Gespenst zurückschauderte.

Auch sonst wurde ihm bei den Encyklopädisten nicht wohl. Wenn er einen Band ihres ungeheuren Werkes aufschlug, war ihm zu Muthe, als wenn er zwischen den unzähligen, bewegten Spulen und Webestühlen einer großen Fabrik hinginge: Das Schnarren und Rasseln eines einförmigen Verstandes-Mechanismus verwirrte ihm Aug' und Sinne, da sein ganzes Wesen auf eine gefühlte Auffassung, auf ein lebendiges Anschauen der Dinge gestellt war.

So wurde er denn in Straßburg, an der Gränze

von Frankreich, alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig. Fast stand er mit den übrigen Sturm- und Dranggenossen auf dem Punkte, sich der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben, wenn ihn nicht ein anderer Einfluß schon seit längerer Zeit zu höheren, freieren, und ebenso wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitet und ihn erst heimlich und mäßig, dann aber immer offenbarer und gewaltiger beherrscht hätte. Es war Shakespeare, dessen Schatten in den jugendlich strebenden Kreis der Straßburger Societät mit einem Male als eine großartige und doch vertraute Erscheinung eintrat. Bei ihm wurde es Göthe so recht inne, daß das, was ein vorzügliches, hohes Individuum hervorbringe, auch wieder ganz Natur sei, ebenso wie jene naive Poesie, die nach Herder's Auffassung, als heilige Völkergabe aus der Vorzeit ergreifend zu uns spricht.

Nun regte sich mählig das Ursprüngliche, das Naturartige auch in Göthe's eigener Brust, um sich im Götz von Berlichingen, in Werther's Leiden gleich in überraschender Fülle auszusprechen. Es drängte ihn nur geradezu zu schaffen, ohne erst nach den Principien ängstlich zu suchen, nach denen er sich beim Schaffen richten sollte. Was half es auch, auf Theorien, auf überlieferte ästhetische Axiome zurückzugehen? Allerdings hatte Lessing in der Dramaturgie die Poetik des Aristoteles für ein ebenso unfehlbares Werk erklärt, als es die Elemente des Euklides nur immer sind; aber wenn auch Göthe weder Aristoteles, noch Cicero, Quintilian und Longin unbeachtet

ließ, es half doch nichts: denn alle diese Männer setzten eine Erfahrung voraus, die dem deutschen Dichter, der deutschen Poesie überhaupt noch abging. Die Kunsttheorien der Alten führten Göthe'n in eine an Kunstwerken unendlich reiche Welt; sie entwickelten die Verdienste der trefflichsten Dichter und Redner und überzeugten ihn nur allzu lebhaft, daß erst eine große Fülle von Gegenständen vor uns liegen müsse, ehe man darüber denken könne; daß man selbst erst etwas leisten, ja daß man fehlen müsse, um seine eigenen Fähigkeiten und die der anderen kennen zu lernen. Die Theorie der Kunst kann erst auf die unmittelbare Kunstübung folgen, nicht ihr vorangehen; das Richtige, das Schöne, das Würdige, läßt sich hier nicht lehren, man muß es finden, indem man sich schaffend versucht. Die berühmten Dichter und Redner hatten sich immer im Leben gebildet, durch das Leben allein trat Natur und Kunst seit jeher in Berührung, — und so blieb das Resultat von allem Sinnen und Trachten unseres Dichters jener alte Vorsatz — die innere und äußere Natur zu erforschen, und jene nach ihren Eigenheiten gewähren, diese nach ihren Eigenschaften auf sich einfließen zu lassen. So suchte er sich denn innerlich von allem Fremden zu entbinden, das Aeußere liebevoll zu betrachten, und alle Wesen, vom menschlichen an, so tief hinab, als sie nur faßlich sein mochten, jedes in seiner Art auf sich wirken zu lassen. Dadurch entstand ihm eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen in's Ganze, so daß ein jeder Wechsel,

es sei der Ortschaften und Gegenden, oder der Tages- und Jahreszeiten, oder was sich sonst ereignen mochte, ihn auf's Innigste berührte. Die reiche Liebeserfahrung, die sich Göthe schon damals gesammelt, hob und schwellte wie ein warmer Hauch die knospenden Triebe seiner Poesie; sie gab jetzt seinem Gemüth die feine, erhöhte Reizbarkeit zum Empfangen der leisesten Eindrücke, ließ jeden weicheren Anklang in ihm nachbeben und sich zu einer dichterischen Melodie formen und entfalten. Als Göthe den Götz und den Werther schrieb — da konnte er fürwahr mit Franz, dem Knaben Weislingens in Götz selbst auch sagen: „Jetzt fühl' ich es, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!" Wie dieser sinnige, ganz an die Erscheinungen sich hingebende Naturalismus bei Göthe allmälig zu reiner künstlerischer Bildung sich läuterte, das werden wir erst später sehen; vorläufig ließ er sein Wesen, seine Individualität in voller, ungebrochener Eigenthümlichkeit, in dem natürlichen Wohllaut einer edlen, reichlich strömenden Empfindung sich aussprechen. Sein Wissen hing nicht zusammen, die Geschichte der Welt, der Wissenschaften, der Literatur hatte ihn nur epochenweise, die Gegenstände selbst nur in einzelnen Theilen, oder in allgemeinen, ungesonderten Massen angezogen. Aber so fragmentarisch seine Bildung war, seine Natur blieb dagegen ganz und ungetheilt, während sonst gar oft eine zu früh errungene correcte Abgeschlossenheit der Bildung die freie Selbstständigkeit des eigenen Wesens niederdrückt oder gar völlig aufhebt.

Ueber die poetische Stimmung Göthe's in jenen Jahren frischen Jugenddrangs finden wir bei Tieck folgendes begeisterte Wort: „Wie kann man nur zweifeln, daß diese Naturbegeisterung, wenn wir sie einmal so nennen wollen, unmittelbar und an sich wahre Inspiration sei, im Fall sie nur die echte, wirkliche ist, und keine aufflackernde Hitze. Es giebt und kann keine höhere geben, sie hat die ganze Fülle der Welt in sich und bringt sie dem Dichter, der durch sie Erfindung, Größe, Kraft und Vollendung erhält. Jene, die sich schon versätzlich mit Gegenständen verbinden will, die ein Ideal sucht und erstrebt, das sie mit Bewußtsein über sich stellt, ist schon die wahre und ursprüngliche nicht mehr. In dieser bewußtvollen Bildung kann viel Edles und Bedeutendes errungen werden, aber niemals das Höchste."

Reine Naturbegeisterung, so wie es Tieck meint, war nun eben die Göthe'sche Stimmung nicht; sie war nach mannigfachem Suchen und Tasten endlich bei sich selbst und bei der Natur angelangt. Das Höchste jedoch, was die deutsche Poesie überhaupt erreichen konnte, durch ihn wurde es wirklich erreicht. Alle Steifheit des Gemachten streifte sie in seinem Genius ab. Der Hauch des Lebens, der Werdedrang sprossender Kräfte kehrte ihr wieder, und wie der goldene Regen in den Schoos der Danae thaute die befruchtende Götterkraft zu ihr herab, nachdem sie so lange im Kerker der Regel ängstlich gehütet worden. „Allenthalben, wo trockene Steine, dürre Haide, Langeweile und das traurige Altfränkische gewesen waren, kamen Geister, hold und freundlich, um den Menschen wieder zu dienen, so wie

der Dichter den Glauben an sie neu bei den Sterblichen erweckt hatte.“ Der schwere mythologische Zierrath Ramler'scher Schuldichtung, der leere Wortspuk skaldischer Götternamen, der durch die Hainpoesie umging, wie ward er mit einem Male durch den frischen, vollen Klang der Göthe'schen Lieder verscheucht! Die Elemente beseelten sich wieder, die so lange den Tauben stumm gewesen — Wasserfrauen rauschten lockend empor aus den Wellen, Erlkönig fuhr sausend durch Nebel und Wind, Geistergruß ertönte aus dem Gemäuer der Ruine. In den Mai hinaus jauchzte und seufzte die Liebe ihr wonniges Leid, ihr Glück ohne Ruh, durch Nebelglanz blickte der Mond wie des Freundes Aug' auf des Dichters Geschick. Alte Märchen glänzten, wie helles Gestein, unter Schutt und Gerölle hervor; die alltägliche Gegenwart, über die man ehedem vornehm hinwegschritt, bekam poetischen Glanz; auch die Kunst und die Malerei, mit dem Auge des Dichters gesehen, mußten dazu dienen, Farbe und Beleuchtung in das Leben zurückzustrahlen. Deutsche Art und Kunst trat lebendig heran an das Gefühl unseres Dichters. Erwin von Steinbach und Hans Sachs feierten durch ihn ihre Auferstehung; das grandiose gothische Steinwerk des Straßburger Münsters, wie die poetischen Holzschnitzwerke und allegorischen Bilderschreine des besten der Meistersänger sprachen gleich lebendig zu ihm als Denkmale einer tüchtigen, markigen Zeit. In der Selbstbiographie des Ritters Götz und dem Volksbuch vom Faust fand er, was eben nur ein Dichter darin finden konnte: in jener den derben Biedersinn des deut-

schen Charakters; in diesem den unendlichen, ewig unbefriedigten Drang des deutschen Geistes. Er weckte die deutsche Parabel, das deutsche Sprichwort, den treuherzigen Kernsinn des deutschen Knittelverses aus dem langen Schlaf, in dem sie gelegen, und machte sie sich zu eigen; überall zog er die fruchtbaren Elemente der Vergangenheit an die Gegenwart heran, um ihr, die sich in eitler Bildung von jener abgetrennt, wieder die lebendigen, erfrischenden Quellen der Dichtung zuzuleiten.

Unter der Fülle dieser Anregungen, die er sich aber selbst auszufinden weiß, sehen wir sein Talent in ruhiger, reicher Entfaltung wachsen, und eine Welt von Stoffen in sich hegen und verarbeiten. Die poetische Stimmung ist ihm Lebenselement, natürliche Atmosphäre, in der sein Geist schwimmt und athmet; er legt nie den feierlichen Sonntagsanzug Klopstock'scher Inspiration an, den dieser heilige Sänger auch die Wochentage über forttrug; was sich auf seiner poetischen Lustfahrt durchs Leben in dem klaren Gewässer spiegelte — Dome, Burgen, Rebenhügel, Fluren im Frühlingsglanz — ward ihm zum Gedicht. Die Grundrichtung der Göthe'schen Poesie, wie sein Freund Merck richtig erkannte, war die, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, während die Klopstockianer ihre Imaginationen zu realisiren, den Anker ihres dichterischen Luftballons fortwährend zur Erde herabzulassen sich müh'ten.

Man wundere sich übrigens nicht über die vielen vergeblichen Versuche, die jene Zeit machte, Poesie um

jeden Preis herbeizuschaffen. Erst Göthe erkannte es mit klarem Sinn, daß der deutschen Dichterei die breite Basis einer fruchtbaren Realität, bedeutender Lebensverhältnisse von vornan fehle; darum mußte freilich in ihr alle Darstellung des Heroischen trockener Schulversuch bleiben, das Lehrhafte und Rührende sich breitsetzen, Fabel, Lehrgedicht, bürgerliches Schauspiel zu Hauptgattungen heranwachsen, und die höhere Richtung zu einer erdentrückten Träumerei werden, die sich zu Thor und Bragor in die Walhalla oder unter die Seraphim in die Glorien des Himmels verstieg. Sophokles, Shakespeare, Cervantes, Calderon standen inmitten einer Wirklichkeit, die schon Unterbau für die Dichtung war; sie brauchten den Gehalt ihrer Zeit nur in ihrer Phantasie ausreifen zu lassen, um Schöpfungen unvergänglichen Werthes hervorzubringen. Jetzt wo die nationale Existenz so verarmt war, galt es, die eigene Individualität zu bereichern, um so die Dürftigkeit rings umher einigermaßen zu ersetzen; in diesem Sinne war es denn, daß Göthe nach Vielseitigkeit, Reichthum an Erfahrungen und Eindrücken strebte, den mannigfachsten Stoff an sich heranzog, und indem er Poesie in sein Leben brachte, auch umgekehrt Leben in seine Poesie hineintrug.

Wenn Göthe auf solche Weise allerdings den rechten Weg ausfand, der zum Gipfel der deutschen Literatur hinanführte, so hatte doch diese Methode des Schaffens auch ihren wesentlichen Uebelstand. Dem subjectiv Interessanten, an einem eigenen Erlebniß Haftenden wurde nun eine viel zu große Bedeutung

beigelegt, das rein Persönliche in seinem Werthe offenbar überschätzt. Göthe selbst ward dessen nicht müde, seine Erlebnisse, die Eindrücke, wie er sie empfing und verarbeitete, in Brieferxcerpten, Tagebuchblättern, Annalen, endlich in „Dichtung und Wahrheit" ohne Ende zu recapituliren; und wie trieben es erst seine Commentatoren! Noch jetzt werden die Liebschaften Göthe's in Straßburg, Frankfurt und Weimar von den meisten Literaturhistorikern mit einem Ernst und einer Gründlichkeit besprochen, als ob es weltgeschichtliche Ereignisse, wahre Nationalangelegenheiten wären! Die Vielseitigkeit, mit der der Dichter seine Individualität zu bereichern suchte, machte ihn oft einseitig gegenüber den Dingen und Verhältnissen, die nach ihrem eigenen Maße gemessen sein wollen; was er nicht mit Beziehung auf sich und seine Bildungsform denken und festhalten konnte, ließ er fallen und beiseite liegen. An historischen Stoffen, wenn er ein und das andere Mal nach ihnen griff, interessirte ihn nicht das eigentlich Geschichtliche, die großen Verhältnisse, der objective Gehalt der Zeitideen, sondern mehr nur das rein Individuelle, das Biographische der Helden, sobald er demselben eine Beziehung auf sein eigenes Wesen abgewinnen konnte. Mochte Göthe erfassen oder darstellen, was er wollte, nie liegt der Schwerpunct der Dichtung außer ihm, in dem Gewicht und der eigenen Bedeutung des Stoffes, — immer in ihm selbst, in seinem Gemüthszustand und seiner Anschauungsweise. In diesem Sinne sind alle seine Hauptgestalten zu nehmen: Werther, Wilhelm Meister sind

nichts Anderes, als personificirte Zustände und Bildungsprocesse Göthe's; Götz und Egmont, Gestalten wie sie die Geschichte darbot, — Clavigo, wie er ihn aus der Denkschrift von Beaumarchais kennen lernte, sind auch gleichsam göthisch gemacht, in die subjective Form umgegossen; Tasso, der italienische Dichter, und Faust, der deutsche Schwarzkünstler, treten vollends an die Seite Werther's und Meister's, als Repräsentanten der eigensten Gemüths- und Gedankenvorgänge des Dichters. Zwei Richtungen sind es, die bei Göthe fortwährend neben einander gehen: das Eigene, was er erlebte, dichterisch aus sich herauszustellen und wie Zustände und Schicksale eines Andern mit unbefangener Gegenständlichkeit anzuschauen und zu gestalten, andererseits wieder das Fremde, oft willkürlich genug, sich eigen zu machen, es in die Form seines Ich zu gießen, und demselben nur durch die Beziehung auf das eigene Selbst poetische Geltung und Bedeutung zu verleihen. Dieser Doppelrichtung begegnen wir überall; sie zeigt, wie viel der Dichter aus sich allein bestreiten konnte, in wie viel verschiedenen Wendungen und Variationen er immer wieder sich selbst zu bringen vermochte — aber sie läßt uns auch von seiner Individualität nicht loskommen; eng und enger zieht sich der Kreis, in dem uns der Dichter festhält, so groß auch der Reichthum des Lebens sein mag, den er in ihm zu sammeln versteht.

Die poetische Welt Shakespeare's hält und trägt sich selbst, wie die Weltkörper im unendlichen Raum; der Dichter ist weggegangen, die Fußtapfen seines Er-

denwandels sind verwebt, aber seine Werke sind an sich verständlich, obgleich die erläuternden Lebensbezüge aus der Biographie des Dichters uns fehlen. Die Poesie Göthe's, so ganz biographisch bedingt, wie sie ist, gleicht einem Rankengewächs, das mit seinen prachtvollen Blüthenglocken, seinem vollen üppigen Grün den Stab doch nicht ganz verkleiden kann, an dem es sich emporschlingt. Fortwährend weisen Göthe's Werke auf Göthe's Leben zurück; ihr allzu individueller Charakter bringt es mit sich, daß die Literaturforschung, sobald sie bei ihm verweilt, sich in die Erörterung oft sehr gleichgiltiger Privatverhältnisse verliert, um Ursprung und Anlaß seiner Dichtungen genügend zu erklären. Wenn man zum Verständniß Shakespeares nur die großen Vorgänge der englischen Geschichte und die glorreiche Zeit der Königin Elisabeth zu studiren braucht, so nöthigt uns die Beschäftigung mit Göthe, ihm nach Tiefurt, Apolda, Ilmenau und in all' die Weimarer Nester zu folgen, und gelegentlich wohl auch in dem Hoffourrierbuche wie in einer historischen Quelle nachzuschlagen. Die innige Verflechtung der Göthe-schen Poesie mit dem Leben, die ihr Wärme, Innerlichkeit, Colorit, kurz alle Vorzüge, die wir an ihr bewundern, verleiht, zieht sie auch oft hinab in's Gleichgiltige, Grillenhafte, Abgeschmackte, zersplittert ihre Kraft in Gelegenheitsdichtereien, führt sie nur auf Umwegen wieder zurück in ein höheres Gebiet. Auch da muß die Biographie des Dichters die Schwächen und oft unbegreiflichen Abirrungen seiner Poesie in's Platte und Leere erklären und entschuldigen; gleich einer Quelle

frisch und klar an ihrem Ursprung, nimmt sie den Geschmack und die Mischung des Bodens an, über den sie weiter fließt.

Wir sind dem Dichter ziemlich weit auf seinem Entwicklungsgange gefolgt; gehen wir nur einige Schritte noch mit, nicht seine äußeren Erlebnisse, nur seine Stimmungen beachtend. Wir wissen ihn bereits in Weimar, in jener eingeschränkt kleinen, vornehmen Welt, die aber gern so viel wie eine große bedeuten möchte. Da finden wir den Vielbeschäftigten, häufig Abgezogenen in einem eigenthümlichen Schwanken und Schweben; bald behaglich, bald unsicher, jetzt mit seinen Verhältnissen in Einklang, jetzt wieder seinen Zustand ängstlich erwägend und prüfend. Was er nach außenhin thut, trägt das Gepräge des Zusammenhanglosen und Zufälligen, so viel zeitraubende Arbeit dabei sein mag; noch in demselben Jahr, in dem ihm der Herzog den Geheimerathstitel verlieh, vermißt er an sich den Geschäftssinn; keine gegebene, äußere Aufgabe, sei sie eine practische oder künstlerische, kann ihn dauernd festhalten. Doch dieses Leben selbst, voll Wechsel und zerstreuter Bildungskeime, hat ihm eigenen Werth. „Es mag so lange währen, als es will,“ schreibt er an Lavater, „so hab’ ich doch ein Musterstückchen des bunten Treibens der Welt recht herzlich mitgenossen. Verdruß, Hoffnung, Liebe, Arbeit, Abenteuer, Langeweile, Haß, Albernheiten, Thorheit, Freude, Erwartetes und Unversehenes, Flaches und Tiefes — wie die Würfel fallen!“

Zwischen Behagen und Mißbehagen schwebt er dahin in ewig klingender Existenz, immer dem leitenden Schicksal vertrauend, das seinen Sinn in „reine Dumpfheit gehüllt," damit er lebensfreudig in holder Gegenwart der lieben Zukunft hoffe. Jetzt hat er keine Wünsche, als die er wirklich mit schönem Wandertritt sich entgegenkommen sieht — ein andermal findet er sich wieder schmerzlich in diese enge Welt hineingezaubert und wie mit Flitterbanden in ihr gefesselt. Aus Zerstreuungen in die Sammlung, aus dieser wieder zurück in die Zerstreuung, dies ist das beständige Hin und Her, in dem sich nun der Dichter bewegt. Wenn er sich aus dem lauten, drängenden Treiben in der einsamen Stille wiederfand, dann erkannte er wohl, daß man sich beschränken müsse, um etwas zu leisten. Einen Gegenstand, wenige Gegenstände recht bedürfen, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das mache den Dichter, den Künstler, den Menschen. Aber wie bald war er sich selbst wieder entrissen! Auf Reiseausflügen stellt er wohl das Totalgefühl seiner Natur wieder her, das ihm in nächster Nähe so oft zerstückt und zerpflückt wird; da wird er rein und klar wie die Luft, da findet er jene glückliche Stimmung wieder, für die er kein besseres Wort kennt, als „stilles Behagen." Endlich aber greift er entschlossener nach dem Steuer, das die Hand lässig hatte sinken lassen, und sucht das Wort aus dem Gedichte „Seefahrt" an sich wahr zu machen: „Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen; Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen!" Er kann die Hofnoth nicht mehr

den ganzen Tag mit ausstehen; sein prosaisch Leben verschlingt ihm die Bächlein seiner Dichtung wie ein weiter Sand. Er muß sich an's Ufer retten, um sich nicht mit allen seinen Kräften im Strome abzuarbeiten und unterzusinken.

Da tritt Italien unabweisbar vor seine Seele, von Jugend auf der Gedanke seines Tages, der Traum seiner Nächte. Die Reise dahin war für ihn eine geistige Gesundheitsreise, nachdem schon in dem „Wanderer" und dem Liede Mignon's, dieses reizenden Geschöpfes, das aus des Dichters eigener Sehnsucht nach dem Süden empfangen und gewoben ist, ein warmer Windhauch ihm den Duft der Orangenhaine zugeweht. Der Dichter, der sich in Straßburg zuerst erkannt, dort in den kühn aufgethürmten Massen des Münsters das Bild seines eigenen jünglingsstarken Emporstrebens gesehen, konnte jetzt nur zwischen großen Gegenständen neu erstarken; nur da, im Angesichte des Kolosseums, der Cypressen Michel Angelo's, des Vaticans und des Pantheons konnte er sich so ganz wiederfinden, nachdem er in dem circulus vitiosus von Hoffesten, Conseilsitzungen, Rekrutenaushebungen und mikroskopischen Staatsgeschäften sich nur zu lange umhergetrieben. Es war hohe Zeit, die schaffenden Kräfte wieder zu concentriren. Statt die deutsche Nationalbühne im Auge zu behalten, hatte Göthe nur das Weimar'sche Liebhabertheater bereichert; statt Lessing's Erbschaft anzutreten, war er in die Fußtapfen eines Einsiedel, Bertuch, Gotter getreten, um mit ihnen um die Wette die Hoflustbarkeiten mit den Abfällen

seines Talentes aufzuputzen. Die poetischen Geburtstagsgaben und Maskenzüge schossen wie Pilze empor, während das alte Manuscript von Faust und Egmont liegen blieb und vergilbte; ein Wunder fast, daß zwischen jener Maculatur-Poesie, die leider der Nachwelt erhalten blieb, noch eine Iphigenia, ein Tasso aufkeimen konnten.

Die Reconvalescenz des Dichters im Süden ging nach Wunsch vor sich. Die Falten glätteten sich wieder aus, die sich in sein Gemüth gedrückt hatten, er freute sich des heimlichen Wachsthums neuer, frischer Triebe und Kräfte. Allerdings wurden die reizbaren Nerven des kaum Wiederhergestellten durch die politische Verstimmung neu aufgeregt, die ihm der Ausbruch der französischen Revolution verursachte; wieder rang er nach dem innern Gleichgewicht, bis ihn der Verkehr mit Schiller, wie eine Nachkur der italienischen Reise, zum zweiten Male herstellte.

Halten wir hier inne — um den jetzt fallen gelassenen Faden an einer weiteren Stelle wieder aufzunehmen. Vorläufig haben wir des Materials genug, um Standpunkte zu nehmen. Wir sahen, wie in Göthe der Dichter erwachte, unter glücklichen Eindrücken wuchs und ungünstige noch zur Zeit bewältigte; die Begierde, „die Pyramide seines Daseins, deren Basis ihm angegeben und gegründet war, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen", überwog zuletzt alles Andere und hieß ihn gebieterisch alle Hemmungen bei Seite schieben. Er habe, so sagt er selbst, eines gewaltigen

Hammers bedurft, um seine Natur von den vielen Schlacken zu befreien und sein Herz gediegen zu machen — und fürwahr — diese fortgesetzte Läuterung seiner selbst gelang ihm auch in vollem Maße. Aber je mehr sich so die Individualität des Dichters in sich klärte und vollendete, desto mehr schloß sie sich auch gegen die thätige, handelnde Welt zurückweisend ab, der der Dramatiker Sinn und Auge hingebend öffnen soll. Das Bestreben, alle Gegensätze in sich auszugleichen, alle Ecken zu mildern und zu stumpfen, die reine Harmonie der Gemüthskräfte zu nähren und zu erhalten, ist eben keine Tendenz, die diese Art des Schaffens, die Schilderung aufregender Leidenschaften und Conflicte sonderlich begünstigen kann. Die eisernen Reifen, mit denen sein Herz eingefaßt wurde, trieben sich täglich fester an, daß endlich gar nichts mehr durchrinnen konnte; je größer die Welt, in die er blickte, desto garstiger fand er die Farce; das bewegte Leben, dessen Beobachtung den dramatischen Dichter anregt und zur Production reizt, ihn warf es mißmuthig in sich zurück. So kam es denn, daß Göthe'n auch in seinen Dramen das eigene Selbst, die persönliche Erfahrung, das unmittelbare Erlebniß der Hauptanstoß blieb, aus dem er seine Charakterdarstellung, seine Erfindungen herausspann. Freilich entsprach er in dieser Weise nicht eben der eigentlichen Bestimmung des Drama's, dessen Zweck seit jeher war, ein objectives Weltbild zu geben, „dem Zeitalter den Spiegel vorzuhalten", nicht blos Entwicklungsphasen der eigenen Individualität des Dichters zu vergegenständlichen.

Göthe spricht wiederholt von jener bezeichnenden Richtung seiner poetischen Thätigkeit, die ihn von Anfang an bestimmte, und von der er sein ganzes Leben nicht habe abweichen können: Dasjenige, was ihn erfreute, oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, eine poetische Schöpfung zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen. Was immer in der innern Welt seines Gemüthes kämpfend auf und nieder wogte, er schied es so aus sich aus, um es im Bilde eines äußeren Vorgang's dichterisch festzuhalten. Diese Richtung übertrug Göthe auch auf das Drama, ja sie drängte ihn sogar zu seinen ersten Versuchen in dieser Gattung hin. Schon während seiner ersten Studentenzeit in Leipzig, als er die Neigung eines anmuthigen Kindes, Käthchen Schönkopf mit Namen, durch grillenhafte Quälereien verscherzt hatte, machte er dieser peinlichen Stimmung durch eine kleine dramatische Production Luft: so entstand die älteste seiner Dichtungen, das niedliche, aber sonst unbedeutende Schäferspiel: „Die Laune des Verliebten." Zu der Zeit, als die Treulosigkeit gegen Friederike Brion ihn ängstigte, suchte er nach seiner alten Art abermals Hilfe bei der Dichtkunst. Er setzte die hergebrachte „poetische Beichte" fort, um wie er sagt, durch diese selbstquälerische Büßung einer inneren Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien in „Götz" und „Clavigo," und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber neben ihnen spielen, waren die Resultate solcher reuigen Betrachtungen. — Die unbestimmte, leicht bestimmbare, von schwankenden Gefühlen abhängige Seite in seiner

Natur, welche die Entschlüsse so oft in dem Halbdunkel unklarer Regungen zurückhielt, so schwer sich zum Widerstand, zur Entscheidung aufarbeitete, zur Untreue gegen sich und Andere führte, gab ihm den Stoff zur Zeichnung jener interessanten Schwächlinge, der Weislingen's, Clavigo's, Tasso's, deren feine Charakteristik zum guten Theil nur Frucht der Selbstbeobachtung war. Doch lag noch ein anderes Element in Göthe's Wesen, das diesem Schwanken und Schweben das Gleichgewicht hielt: der scharfe, kalte Strahl des Weltverstandes, der durch die Nebel weicher, aber unklarer Stimmungen mit einem Male hindurchbrach, mit einem plötzlichen Riß das Versäumniß des dumpfen Brütens einzuholen, hemmende Verhältnisse oft rücksichtslos zu lösen geneigt war. Auch diese Seite wurde personificirt und zu selbstständigen Gestalten ausgebildet: zuerst in Clavigo's Freund Carlos, dann zu schärfster Negation gesteigert in Mephistopheles. Die Gegensätze, die in Göthe's Individualität abwechselnd hervortraten, vertheilte er bald so, bald anders gefärbt und gemischt an die Hauptfiguren seiner Dramen und Romane, und gab in ihnen den besonderen Seiten seines Wesens eine persönliche Existenz. Darum gehören seine Gestalten auch meistens paarweise zusammen, wie die Hälften einer höheren, unsichtbaren Einheit; entweder ist der Eine der untrennbare Gefährte des Anderen, den dieser, so verhaßt und verderblich er ihm ist, nicht mehr entbehren kann (Faust und Mephistopheles), oder die Beiden sind darum Feinde, weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen formte (Tasso und Antonio),

obgleich sie besser thäten, sich zu ihrem gegenseitigen Vortheil auf's engste zu verbinden. Was hier äußerer Gegensatz ist, war in Göthe's Gemüth innerer Streit, der sich mehr als einmal in ihm erneuerte, bis die Heilungskraft der eigenen Natur die widerstrebenden Elemente wieder in ein leidliches Gleichgewicht brachte.

Wir werden bei der Besprechung der einzelnen Dramen Gelegenheit finden, die Spuren der subjectiven Bezüge in ihnen noch weiter zu verfolgen; so viel begreift sich aber schon jetzt, daß unter diesen Voraussetzungen ihre Haltung keine eigentlich dramatische sein konnte: es wurden ruhige, detaillirte Charakterstudien, keine Darstellungen von Handlungen und Leidenschaften, — feine Analysen von Seelenzuständen und psychologischen Problemen, nicht Gemälde eines mächtig bewegten, in seiner Tiefe aufgewühlten Daseins. Die Gemüthskämpfe und Conflicte, die uns der Dichter vorführt, sind für ihn schon innerlich abgethan und überstanden; daher die Ruhe, mit der er sie schildert, zugleich aber auch die Ausführlichkeit, mit der er, als persönlich dabei interessirt, selbst auf das Einzelnste eingeht. Dies erklärt die Specialität des Göthe'schen Drama's. Göthe's Dichtung hat eine lyrische Seele und einen epischen Körper, aber keinen dramatischen Puls; sie gab dem dramatischen Organismus das zartere Nervengeflecht einer vertieften Empfindung, nicht aber die Muskeln und Sehnen des drängenden Affects, des vorwärts schreitenden Handelns. Für die Poesie im Allgemeinen war unendlich viel gewonnen, eine Fülle des tiefsten, innersten Seelen-

lebens bekam nun im Schauspiel Sprache und Ausdruck — aber die dramatische Kunstform selbst machte keinen Fortschritt, wenn man nicht gar nach Lessing's „Emilia Galotti" in formeller Beziehung selbst einen Rückschritt eingestehen will. Schiller sagt sehr bezeichnend über die „Iphigenia": „daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nenne, hier hinter den Coulissen vorgebe, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht sei, und gleichsam vor die Augen gebracht werde." Dieses treffende Wort gilt nicht blos von dem Einen Schauspiel, es findet, den Götz ausgenommen, fast auf alle Göthe'schen Dramen seine Anwendung, selbst auf „Egmont" und „Faust;" des „Tasso" zu geschweigen, in welchen durchwegs nur Psychologie, und gar keine äußere Handlung ist. „Alles bezieht Göthe", um auch eine feine Bemerkung Tieck's hier anzuführen, „mehr auf eine unsichtbare, als auf eine wirkliche Bühne; es ist ihm wichtiger, die Stimmungen des Gemüthes, dessen Verirrungen, die Gefühle des Herzens, die in zarter Wehmuth, in Sehnsucht und Liebe, in Freud' und Leid räthselhaft spielen und sich gegenseitig durchdringen, mit fester Hand des reifen Künstlers zu zeichnen, als eine eigentliche Handlung darzustellen, die aus Veranlassungen und dem Zusammentritt verschiedener Gestalten und Charaktere hervorgeht und immer äußerlich sichtbar werden muß." So kommt es denn, daß seine Dramen oft durch ihre größten Schönheiten undramatisch werden, wenn auch manche Scenen von großer dramatischer Wirkung sind. Iphigenia und Tasso sind so eigentlich

Lesedramen — durch die psychologische Feinheit ihres Dialog's, durch die zarte Schönheit ihrer poetischen Durchführung ganz nur auf eine geistige Wirkung berechnet; auf der Bühne treten fast nur ihre Theatermängel hervor, ihre Vorzüge verschwinden aber da etwa so, wie die Farbenharmonie eines Staffeleibildes in einer Entfernung, in der nur der keckere Pinsel des Decorationsmalers wirken kann. Selbst der derber angelegte Götz konnte nur mittelst gewaltsamer und zerstörender Verkürzungen und Aenderungen gegeben werden, die der Dichter später mit großer Schonungslosigkeit an diesem genialen Jugendwerk selbst vornahm; bei Faust, wo Göthe es gar nicht auf die Bühne absah, zeigte es sich nachher nur wie durch Zufall, daß diese wunderbaren scenischen Bilder, obgleich ihnen der strenge Zusammenhang fehlt, doch immerhin zu einem aufführbaren Stücke zusammengeschoben und verkittet werden könnten.

Der Mangel an Anspannung für einen bestimmten Zweck, das holde Irren und Schweifen, das durch Göthe's Leben geht, theilt sich auch seinen Helden mit. Sowie auch seine Sache nicht das thätige, umgestaltende Eingreifen in die Verhältnisse, sondern ein behutsames Durchsteuern durch die Wogen des Lebens war, so sind seine Helden gleichfalls nicht thätig und handelnd, sondern bestimmbar und von Außen bestimmt; ein gewisses Sich-gehen-lassen ist ihnen Allen eigen. „Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war? und um zu rathen, zu verbinden, was nicht zu errathen, zu verbinden ist — das Schicksal eines kom-

menden Tages?“ Dieses Wort Egmont's ist ein echt Göthe'sches Bekenntniß; ebenso jenes andere: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten, und bald rechts bald links vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.“ Aber diese geniale Plan- und Sorglosigkeit, dieser nachtwandlerische Gang durch's Leben geziemt nicht dem dramatischen Helden; er soll wissen, wohin es geht, und die Stichworte seiner Lebensrolle, bei denen er einzutreten hat, im Kopfe haben. Ueberall läßt sich die undramatische Qualität der Helden Göthe's mit Leichtigkeit nachweisen: so Clavigo's schwankende Unentschlossenheit, Orest's muthlose Melancholie, Iphigeniens lautere Scheu vor dem Conflict und der Schuld, Tasso's träumerische Exaltation. Dies sind durchwegs Dispositionen, die nur ein leidendes, nicht ein thätiges Verhalten zur Welt bedingen. In den Grundzügen zu einer Untersuchung über epische und dramatische Dichtung, die Göthe gleich nach Vollendung von „Hermann und Dorothea“ entwarf, stellt er wohl den Hauptunterschied auf: das Epos habe den außer sich wirkenden Menschen in seiner Thätigkeit, die Tragödie den nach innen geführten Menschen in seinem Leiden vorzustellen. Dazu wäre aber hinzuzufügen: die echte Tragödie müsse ein Leiden schildern, welches Rückschlag und Folge eines Thun's ist, nicht aber das reine, pathologische Leiden, die bloße thatlose Pas-

sivität. Man sehe nur genau nach: in keinem Stücke Göthe's giebt die freie That den Anstoß, immer nur ein Ereigniß, das von Außen kommend, einen bestehenden Zustand aufrüttelt, Krisen im Gemüthe hervorruft, und endlich die Wolke des Geschickes hinabzieht oder eine ausgleichende Lösung ermöglicht. In „Clavigo" muß Beaumarchais, in „Egmont" Alba, im „Faust" Mephistopheles, im „Tasso" Antonio später erscheinen und hinzukommen, um Bewegung in den ruhenden Zustand zu bringen, der sonst selbst keinen Gährungsstoff dramatisch fruchtbarer Elemente in sich trüge. Die Katastrophe so äußerlich eingeleitet, erfolgt daher auch nicht nothwendig; der Ausgang kann so oder auch anders fallen. Bei „Clavigo" ist der tragische Schluß mit Willkür und Gewaltsamkeit herbeigezogen, indeß der wirkliche Clavigo noch ruhig fortlebte; Götz endigt tragisch, aber gegen die Geschichte; Tasso endigt gar nicht, oder vielmehr ist dieses fragmentarische Schauspiel nur der erste Act von der Lebenstragödie des historischen Tasso; von der Stella ist es bekannt, daß Göthe später mit wenigen Federstrichen den befriedigenden Ausgang, der aber das sittliche Gefühl des Publicums durchaus nicht befriedigte, in einen tragischen umwandelte. Eine solche Zufälligkeit des Ausgangs ist nichts weniger als dramatisch, auch nicht einmal episch, höchstens romanhaft. Doch auch in dem ganzen Gang der Entwicklung hielt Göthe keineswegs an dem Wesen des Dramatischen fest. Er wußte sehr wohl, es sei eine Haupteigenschaft des epischen Gedichtes, daß es immer vor- und zurück-

gehe, während das Drama Alles nach vorwärts dränge und schiebe; aber wie verfuhr er in seinen eigenen dramatischen Dichtungen? Man vergleiche nur beispielweise den ersten Monolog der Iphigenia, oder den Egmonts im Kerker mit einem beliebigen Selbstgespräch Shakespeare's. Während wir bei dem letzteren jedesmal einen Entschluß keimen, etwas Zukünftiges entschieden heranrücken sehen, wird dort der gegenwärtige Zustand ganz contemplativ mit einem entschwundenen verglichen, zu dem sich das Sinnen und Denken in schön empfundener Klage zurückwendet; bei Shakespeare ist alles Drang nach neuem Geschehen, bei Göthe betrachtendes Verweilen bei der Vergangenheit. Ist auch dies wohl dramatisch? Iphigenia blickt zurück nach den Hallen des Vaterhauses, wo sie in hoffnungsfroher Kindheit neben den Geschwistern aufwuchs, Orest nach den Tagen kühnen Jugenddrangs, wo er noch von großen Thaten träumte, Faust nach der Sabbathstille, die ihn, den betenden Knaben umfing, Götz nach der Zeit, wo noch wackere Fürsten mit Rittern und Volk sich friedlich vertrugen, die Bürger in „Egmont" nach den besseren Tagen, da ihre Privilegien blühten; — Alle sind sie auf ein Vergangenes bezogen, sie sinnen, träumen und denken, aber sie wollen nichts Bestimmtes, die Zukunft kommt über sie, zu ihrem Schrecken, oder ihrer Erlösung, als ein unerwartetes, überraschendes Geschick. So blickte der Dichter in seine Welt, so schaute er auch diejenige an, die außer ihm lag, und stellte die Menschen, die er schilderte, zu ihr in ein gleiches Verhältniß.

Aus dem lyrisch-subjectiven Kern der Göthe'schen Charaktere, aus der psychologischen Detailarbeit in der Durchführung ihrer Seelenzustände ergiebt sich von selbst das andere Moment, das ich bereits berührte, nämlich die epische Ausbreitung, die allzuruhige Haltung des Ganzen, der Stillstand oder das nur stoßweise Fortrücken der Begebenheiten. Wenn Göthe's epische Composition so musterhaft war, daß Wilhelm von Humboldt in seiner berühmten Abhandlung über „Hermann und Dorothea“ daran überhaupt das Compositionsgesetz des Epos entwickeln konnte: so ist die Anordnung seiner Stücke dagegen um so undramatischer; man sieht deutlich, daß er einen Stoff, aus dem er ein Schauspiel machen wollte, unwillkürlich auch durch das Medium der epischen Form ansah. So hat sich Göthe die Form des Drama's nach den Bedingungen seiner künstlerischen Natur in einer Weise zurechtgelegt, die gegen die concise mustergiltige Form Lessings eigenthümlich contrastirt, obgleich er den reichsten dichterischen Inhalt in dieses willkürlich umgebildete Gefäß gegossen. Wie sollen wir aber diese specifisch Göthe'sche Form bezeichnen? Ich glaube, indem ich hier wieder Tiecks Bezeichnung aufnehme: theils als dialogisch ausgeführte, psychologische Novelle, theils — und dies gilt von den größeren dramatischen Werken — als einen, in eine ganze Scenenfolge aufgelösten Roman. Neben der Novellette: „Die Geschwister“ sind: „Clavigo,“ „Stella,“ in einem höheren Sinn auch „Tasso“ so eigentlich dialogisirte psychologische Novellen. Der Conflict ist hier überall ein innerlicher, geht nicht in

Handlung heraus, sondern spinnt sich immer wieder in die Gesinnung, in die innere Gefühlswelt zurück, wühlt diese krankhaft auf, und die Katastrophe bricht dann plötzlich herein. Faust ist ein philosophischer, Götz ein historischer Roman, beide gleichsam Wandelgemälde in allmälig sich aufrollenden Scenen und Bildern. In diesen beiden dramatischen Werken ist die Composition eine äußerst lockere und willkürliche, wie dies auch nicht anders möglich, da im Faust wie im Götz ein ganzer langsam vorrückender Lebenslauf sich ruckweise vor uns entwickeln soll. Von der ganz eigenen, sehr bequemen und lässigen Composition Egmonts werde ich später ausführlicher sprechen. Auch die Iphigenia in Tauris, obgleich der Vorgang selbst einen geringern Zeitraum umspannt, bekommt durch die erzählenden Rückblicke in die Geschichte des Atreidenhauses einen entschieden epischen Hintergrund. Zu dieser in ernsten Schatten hereinragenden Vergangenheit paßt dann ganz wunderbar die milde Trauer, die sanft gedämpfte Molltonart, aus der das ganze Drama gestimmt ist, und die alle Scenen desselben harmonisch durchzieht. Kaum brauche ich noch zum Schlusse hervorzuheben, daß die novellistische und romanartige Behandlung des Drama's bei Göthe, die durchgeführte Seelenmalerei, zu der hier überall Raum bleibt, insbesondere der Schilderung der Frauen, der Ausmalung des weiblichen Gefühlslebens günstig ist, welches sonst gewöhnlich in der dramatischen Abbreviatur zu kurz zu kommen pflegt. Die Frau ist eine empfindende, nur seltener eine handelnde Natur, ihre dichterische Heimath ist der Roman, nicht eigent-

lich das Drama. Daß Göthe in beiden Formen das Höchste in der Darstellung des weiblichen Seelenlebens geleistet hat — ist heutzutage schon eine triviale Bemerkung.

Genug davon! Wir haben nun nach diesen Vorbetrachtungen Göthe in der ersten und fruchtbarsten Periode seines Schaffens näher eingehend zu betrachten.

B. Die ersten dramatischen Versuche: „Die Laune des Verliebten,“ „Die Mitschuldigen.“ — Die Götz- und Werther-Periode und ihre Nachklänge: „Götz von Berlichingen,“ „Clavigo,“ „Stella,“ „die Geschwister.“

Die Universitätsjahre Göthe's waren für ihn auch die Lehrjahre des Dichters. Was er nach dem Willen seines Vaters auf Akademien lernen sollte, das lernte er da nun freilich nicht. In Leipzig hatte er, statt im deutschen Staatsrechte gehörig nachzuschreiben, die darin aufgeführten Personen, als den Kammerrichter, den Präsidenten und die Beisitzer, mit seltsamen Perrücken an den Rand seines Heftes gezeichnet, und durch diese Possen seine aufmerksamen Nachbaren zerstreut und zum Lachen gebracht. Statt bei Professor Böhme ordnungsgemäß seine Collegia zu hören, nahm er bei seiner gebildeten Gemahlin ein Privatissimum über das savoir vivre, die feinere Lebenssitte und das l'Hombrespiel. In Straßburg trieb er, von seiner Tischgenossenschaft angeregt, in dilettantischer Weise medicinische und naturwissenschaftliche Studien — aber, was ungleich wichtiger war, er suchte sich hier durch Ver-

haue und wirres Gestrüpp den Weg zum deutschen Parnaß. Und wie suchte er ihn? Etwa so, wie ein Spaziergänger, der keine Eile hat, die staubige Heerstraße vermeidet, und auf schmalen Fußsteigen zwischen goldenem, wogenden Korn und bunten Feldblumen wandelt. Bald da, bald dort eröffnen sich ihm überraschende Ausblicke — nun, auf einem hochgelegenen Pun kte anglangt, überschaut er mit einem Male die herrliche Landschaft, die sich zu seinen Füßen ausbreitet, und mit Verwunderung fragt er sich selbst und sein freundliches Geschick, wie er nur hieher gekommen sei? In Leipzig, dem alten Sitz der französisch auffrisirten Gottsched'schen Muse und der weinerlichen Gellert'schen Moral schloß er mit der älteren Richtung der deutschen Literatur ab — in Straßburg eröffnen sich ihm die wunderbaren Fernsichten in jene neue Richtung, die mit ihm beginnen, oder mindestens durch ihn etwas werden sollte.

Vorerst haben wir ihn aber noch nicht so weit; es ist nöthig, daß wir einen Augenblick noch den Leipziger Studenten im Auge behalten. Leichtsinnig, wild und auch etwas roh, wie er von Frankfurt kam, suchte er sich in dem Klein-Paris an der Pleiße, das seine Leute bildet, ernstlich zu civilisiren. Wie die Kleider, die er vom Hause mitbringt, haben auch die halbpoetischen Episteln, die er an Freunde richtet, einen recht altmodischen Schnitt; das soll anders werden. Das Leben, das er nun führt, ist äußerlich sehr bewegt, aber im Innern klingt davon noch wenig nach; die jugendliche Unruhe der Flegeljahre reißt und zuckt ihm

in allen Gliedern — er ist, wie ein Freund klagt, ein stolzer Phantast, ein Stutzer geworden, und treibt sich in Concert und Komödie, auf Gastereien und Spazierfahrten umher, daß die Louisd'or nur fliegen. Die Poesie ist ihm bei diesem oberflächlichen Treiben mehr Fertigkeit als Bedürfniß, Uebung der leicht beweglichen Geisteskräfte, nicht Erguß des erregten Gemüths. In dem Sinne fallen denn auch seine ersten dramatischen Versuche von 1768—69 aus: das Idyll „die Laune des Verliebten" und das Lustspiel „die Mitschuldigen," beide in Alexandrinern. Es ist modische Weltmannspoesie, feine Leipziger Meßwaare, bei glatter, fließender Form ohne alle innere Tiefe. Wie Lessing mit seinen Jugendstücken noch ganz in dem alten Komödiengeschmack steckt, so knüpft Göthe wenigstens daran an, freilich mit größerer Gewandtheit und Zierlichkeit; bei jenem mahnt noch die moralisirende Reflexion, die seltsame Mischung von Komödienton und theologischem Lehrton an den weltscheuen Primaner von Meißen, bei diesem weis't umgekehrt der frühreife Weltsinn, die nüchterne Kälte, die heitere Behandlung selbst des Unmoralischen auf frühe Erfahrungen, auf einen vorzeitigen Einblick in die Irrgänge der Gesellschaft hin. Es gilt dies zunächst von dem letztgenannten Stück, den „Mitschuldigen," das beiläufig im Ton der Molière'schen Stücke gehalten, einen spitzbübischen Handel vorführt, den der junge Dichter mit einem merkwürdigen Indifferentismus gegen die Moral rein komisch auffaßt; Sittenlosigkeit, Untreue, Dieberei, gegenseitige Verdächtigung von Vater und Tochter —

dies Alles stört und trübt ihm durchaus nicht den Spaß. Wenn Schiller's erstes Stück: „die Räuber" die zornigsten Angriffe auf die Verderbtheit und Heuchelei der Gesellschaft enthält, so lacht der junge Göthe zu alle dem; er wußte sehr wohl, daß Religion, Sitte, Gesetz nur die Oberfläche des socialen Daseins beherrschen, und ein glattes Aeußere, als ein schwacher Bewurf manches morsche Gemäuer übertünche, das über Nacht zusammenstürzt — aber das hinderte ihn nicht, dies wüste Welttreiben blos vom Komödienstandpunkte zu nehmen und auch so wiederzugeben. — „Die Laune des Verliebten" beruht, wie ich schon erwähnte, auf einem erlebten Gemüthszustand; Eridon und Amina sind Göthe und Käthchen in französischem Schäfercostüm. Der zarte lyrische Zauber der späteren Liebesdichtung Göthe's fehlt aber noch stark diesem Jugendproduct; obgleich es eine persönliche Beichte des Dichters sein soll, hat es noch viel von der flacheren, tändelnden Erotik der conventionellen Poesie, von dem Porcellan- und Traganthgeschmack jener Schäferspiele, die als Nachzügler von Guarini's Pastor fido ihren Weg von Frankreich aus durch Europa machten. Die alten Eindrücke der Knabenzeit, da der Graf Thorane sein Quartier im Göthe'schen Hause nahm und die französischen Schauspieler in die alte Reichsstadt einzogen, wirkten bei dem jungen Poeten immer noch nach; von dem incorrecten französischen Nachspiel an, das er als Knabe seinem Freunde Derones vorlegte, bis zu den beiden Leipziger Stücken finden wir ihn so ziemlich in demselben Geleise. Indeß war dieser früh eingeführte

fremde Impfstoff der Dichternatur Göthe's nicht schädlich; er drang nicht tiefer in sein Wesen, ja er wirkte bei ihm beinahe wie eine Vaccination, die ihn jetzt gegen den Einfluß des steifen, philiströsen Deutschfranzosenthums, dessen Reste er in Leipzig vorfand, um so sicherer verwahrte. Gottsched, den er besuchte, hatte für ihn blos ein komisches Interesse; als nun bald auch die Hamburgische Dramaturgie in seinen Gesichtskreis trat, schloß er mit seinen Franzosen kurzweg ab, um in Straßburg, wo wir ihn jetzt finden, die neue Laufbahn der Dichtung mit völlig eigenen Gesichtspunkten anzutreten.

Kaum war er dort angekommen, erzählt Göthe in „Dichtung und Wahrheit", so bestieg er eiligst den Münster, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heiteren Sonne zu versäumen, welche ihm das weite, reiche Land ringsumher auf einmal offenbaren sollte. Da sah er das schöne Elsaß ausgebreitet zu seinen Füßen — und segnete das Schicksal, das ihm für einige Zeit einen so freundlichen Wohnort bestimmt. „Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land" — so sagt er in der Erinnerung dieses Moments — „hat noch das Eigene, Ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitere, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns, das Auge haftet nur an den Gegenständen, insofern sie an und für sich bedeutend sind, und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft, diese oder jene Stelle besonders hervorzuheben; aber

eine Ahnung dessen, was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfniß fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag, und welches auf alle Fälle, es sei nun Wohl oder Weh, unmerklich den Charakter der Gegend, in der wir uns befinden, annehmen wird." — Ja wohl! bedeutungsvolle Ahnungen mochte dieser Blick in's Elsaßische Land in Göthe's Brust erwecken! Es war ja dies ein Ausblick in seine nächsten, drangvoll strebenden Jugendjahre, wo der Dichter in eigenster Fülle in ihm erwachen sollte! Auf jene unbeschriebene Tafel sollten bald die ersten, unvergänglichen Schriftzüge einer neuen deutschen Poesie hingezeichnet werden — und dort — dort schlängelte sich ja durch heitere Auen der Weg nach Sesenheim hin, dort lag, freundlich umfriedet, das idyllische Pfarrhaus, wo Göthe die erste Muse seiner Lyrik, das anmuthige Naturkind Friederike fand. Da war es auch, wo der echte Naturton des Liedes in seinem Gemüth aufthaute, jener Lyrik, die so wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet. — Nicht anders war es! Von der Höhe des Straßburger Münsters blickte Göthe in das neuentdeckte Land der deutschen Poesie hinab — und so wie der Münster selbst mit allen seinen Strebepfeilern und Fialen zu ihm sprach — so wie ihm an seinen künstlerisch bewältigten, kühn durchbrochenen Massen das Geheimniß deutscher Art und Kunst aufging — so stiegen schon damals in seiner Seele ähnliche hohe Denkmale zum Ruhme des deutschen Geistes dämmernd empor! Vorläufig durfte es ihm wohl vergönnt sein, an dem

zierlichen Laub= und Maßwerk der Lyrik leicht hin zu arbeiten, ehe er in seiner Tragödie „Faust", deren Stoff schon in der nächsten Zeit an sein Gemüth herantrat, einen neuen Dom in der deutschen Poesie aufführte, reich, hochstrebend, ahnungsvoll, von bunten Lichtern durchkreuzt, und auch zu grandios für einen völligen Ausbau, so wie irgend einer der großen deutschen Münster.

Wie fruchtbar waren für Göthe die zwei Jahre seines Straßburger Aufenthaltes für die ganze Folgezeit seines Dichtens und Strebens! Da gerade, als sein Gemüth sich weit und offen allen Eindrücken aufschloß, da trat ein Führer an ihn heran, der seine Ahnungen zu hellen Begriffen befestigte und ihm die rauschenden Brunnenquellen echter, ursprünglicher Dichtung zeigte — es war Herder, dessen großer Einfluß auf Göthe in jeder Bildungsepoche allbekannt ist. Ein kühner Sprung — und er war für immer aus dem künstlichen Irrgarten der Modedichtung in's Freie gelangt, auf die heitere Au, wo die Blumen des Volksliedes ungepflegt um ihn blühten, die Sonne Homer's vom klaren Himmel ihm leuchtete, und die Schauer des Abendwindes ihm Ossian's Klagen träumerisch zuwehten. Nun war auch er ernstlich darauf bedacht, in der Poesie die ursprüngliche, deutsche Art wieder hervorzurufen — nicht wie Klopstock in dem Schattenspiel der Bardiete, sondern in lebendigen markigen Gestalten. Als er einmal in Leipzig der Aufführung des „Hermann" von Elias Schlegel beigewohnt, die sehr trocken ablief, achtete er wohl darin die patrio=

tische Tendenz, dachte aber schon damals daran, daß man sie in näher stehenden Persönlichkeiten verkörpern solle, in die man sich hineinfinden, mit denen man mitempfinden könne; dies war der Weg, auf dem er einige Zeit später zum „Götz von Berlichingen" gelangte, um dessen Selbstbiographie frischweg zu dramatisiren. Er war dabei gegen die teutonischen Dichter im wesentlichen Vortheil: wenn diese das Bild urältester deutscher Vorzeit als reines Phantasieproduct sich zusammenträumen mußten, so brauchte Göthe nur die verblaßten Farben der geschichtlichen Ueberlieferung poetisch aufzufrischen, um ein dramatisches Gemälde voll lebendiger Kraft und Wirkung hinzustellen.

Schon frühzeitig hatte die Lebensbeschreibung Gottfried's von Berlichingen Göthe'n im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines derben, aber wohlmeinenden Selbsthelfers in trüber, anarchischer Zeit erregte seinen tiefsten Antheil; eines Mannes, der mit seinem persönlichen Einschreiten, mit seiner starken individuellen Ueberzeugung an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber dann in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten, verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint, und durch seine paradoxe Auffassung der Loyalität zuletzt wirklich in schlimme, ihn arg compromittirende Conflicte geräth. Das war so ganz ein Held im Sinne der jugendlich aufstrebenden Zeit: dieser wilde Kriegsmann, der wie Lewes in seinem Buche über Göthe sagt, allein

mit seiner Faust gegen die fortschreitenden Mächte der neuen Ordnung sich stemmt, einen verzweifelten Kampf gegen das Gesetz führt und den Geist ritterlicher Fehde zu verewigen strebt! Arbeitete doch eine ähnliche, geistige Fehdelust auch in den Adern des jungen Geschlechts, ein ähnlicher Groll gegen Alles, was die freie Individualität beschränkt, gegen die einzwängenden Formen der Gesellschaft und der Staatsmaschine, die den Geist nicht tiefer Athem holen ließen, jede selbstständige Regung ängstlich niederhielten! Mußte doch jetzt, gleich dem alten Götz, auch das Genie Urfehd schwören, nicht aus seinem Bann herauszugehen, und wenn es einmal die Satzungen der Welt verletzt hatte, erhielt es gewiß kein ritterlich Gefängniß. Bei all' dem hat aber der „Götz" von Göthe nichts Aufstachelndes, Erregendes, wie später die „Räuber;" trotz seines nationalen Gehaltes ist die Beleuchtung des Stückes eine gleichmäßig ruhige, ohne die starken, grellen Schlaglichter der Tendenz. Das Motto aus dem Usong, das dem ersten Entwurf vorgesetzt ist, klingt wohl bitter genug: „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Koth getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig!" Aber es soll kein revolutionaires Losungswort sein. Mit einem gleichsam epischen Interesse ruht der Dichter auf dem Bilde der vergangenen Zeit, die er als vergangen schildert; er dramatisirt den Stoff mit der Ruhe des Erzählers oder des Malers — selbst der Bauernkrieg, obgleich im ersten Entwurf ausführlicher behandelt, tritt als bloße Thatsache an die Seite der anderen, ohne allen Bezug auf moderne Freiheitsideen. Derselbe

Zug einer milden Trauer, der die Gesänge Homer's durchweht, wenn wir einen Helden nach dem anderen dahinsinken sehen, und eine ganze Heroenzeit mit den letzten Versen der Ilias verklingt und verrauscht — liegt auch über dem dramatischen Bilde des „Götz;" man fühlt, daß mit dem letzten Athemzuge des Helden auch ein ganzes Zeitalter zu Grabe sinkt. In jenen spätesten Repräsentanten des alten Reuter- und Rittersinns aus der Maximilian'schen Zeit sah Göthe die Reste eines freilich verwilderten Heldenalters, das schon mit einer unheroischen Generation zusammentrifft und in nutzlosem Kampfe mit ihr sich aufreibt; nun sollen die Institutionen erstarken auf Kosten der persönlichen Kraft, die Individuen sollen verkrüppeln, damit die öffentlichen Gewalten sich kräftigen mögen — während in Deutschland freilich Eines mit dem Anderen morsch ward und zusammenbrach. Es kam die Zeit der Ränke, der Hofkünste, der Rabulisterei und des Beamtendespotismus — lauter schlimme Geister, welche dem Nationalgeist entgegenwirkten und seine frischen Lebenstriebe mit dicken Spinnengeweben umlegten; das Leben war verödet, ein dauerhaft Neues war nicht auf den Trümmern des Alten entstanden und zuletzt blieb nur noch die Frage übrig:

Das heil'ge römische, deutsche Reich,
Wie hält es doch zusammen?

Ohne sich auf diese Frage weiter einzulassen, ohne das „garstige, politische Lied" weiter zu singen, begnügte sich Göthe damit, das Bild der Totalität des deutschen Charakters poetisch wieder herzustellen, da

es doch nicht in der Wirklichkeit geschehen konnte — und dies war die einzige Tendenz bei seinem Götz, wenn das überhaupt noch eine Tendenz heißen kann.

Als Göthe 1772 als Rechtspractikant zur Visitation des Reichskammergerichtes nach Wetzlar ging, lag bereits das Manuscript des „Götz" in seiner ersten Form fertig vor. Hier konnte sich der junge Dichter in seinem Gefühl so ganz mit seinem Helden identificiren, wie er denn auch an Goué's phantastischer Rittertafel Götz der Redliche hieß. War doch hier so recht der ganze massenhafte Kehrichtshaufe des heiligen römischen deutschen Reiches auf einen Fleck zusammengekehrt! Da mußte der monströse Zustand dieses durchaus kranken Körpers ihm so ganz vor die Augen treten, der nur durch ein Wunder so lange am Leben erhalten werden konnte. Gerade hier, wo ihm die schreckliche Desorganisation des Reichskammergerichtes vor Augen trat, das zu Maximilian's Zeit dem Naturzustand des Fehdewesens ein Ende machen, das eine geregelte Rechtsordnung unter den Reichsständen herstellen sollte — da wurde ihm die Wahrheit dessen so ganz klar, was er später den Mephistopheles in bitterem Hohn über die Jurisprudenz sagen läßt:

Es erben sich Gesetz' und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort;
Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte
Und rücken sacht von Ort zu Ort.
Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage,
Weh' Dir, daß Du ein Enkel bist!
Vom Rechte, das mit uns geboren ist,
Von dem ist leider nie die Frage.

Ja wohl! „weh Dir, daß Du ein Enkel bist!“ denn da lag der hochangeschwollene Wust der Acten, die seit hundertsechszig Jahren keine Revision erfahren hatten, ein Chaos verjährten Unrechts da. Was Wunder, daß über diesen Actenbergen Göthe'n abermals der Schatten des Ritters mit der eisernen Hand aufstieg, und gleichsam in ihn drang, die erneuerte Kunde von ihm dem Vaterlande nicht länger vorzuenthalten! Nun ward ihm erst recht jene kräftige Zeit lebendig und bedeutungsvoll, wo der Mann sich noch selbst helfen konnte und durfte, ohne vor den Gerichtsschranken sein Recht vergeblich zu suchen, jenes Recht, das allmälig in unerledigten Fascikeln vermodert! Die heimliche Abneigung Göthe's gegen die Jurisprudenz, gegen das gelehrte und geschriebene Recht, das er wider Willen studirte, klang von vornan in den Götz hinein; was er dem Vater nicht gestehen durfte, erfuhr bald das Publicum. So kam es denn, daß die römischen Rechtsgelehrten, die kaiserlichen Räthe und Commissäre in seinem Stücke besonders schlecht wegkamen, und die Unpopularität des römischen Rechtes, das damals in Deutschland die alten Volksrechte und Bräuche verdrängte, dort überall auf's Nachdrücklichste und Schärfste betont wurde.

Die Wirkung des Götz muß eine ungemeine gewesen sein; im Sinne der damaligen Jugend war er das Bild des vollkommenen Mannes. Ein Bischen Faustrecht hat sich ohnehin seit jeher auf den Akademien erhalten — die Universitätsjahre sind ja an sich ein gut Stück Sturm und Drang, zu dem das Rectorat

und die Polizei, wenn's nicht gar zu toll ist, schon ein wenig die Augen zudrückt. Mit allgemeinen Freiheitsideen geben sich wohl die akademischen Helden weniger zu schaffen, desto entschiedener sind sie bereit, jedes Haarbreit individueller Freiheit auf der Mensur zu verfechten. In diesem Sinn mochten ihnen Götz und Selbitz so erscheinen, wie die ehrwürdigen „bemoosten Häupter" der alten feudalen Selbstständigkeit, von der jeder noch ein kleines Restchen vor dem Eintritt in's Philisterium auf eine Zeit zu retten suchte.

Aber auch bei dem ernsteren, reiferen Publicum rief der Götz einen außerordentlichen Eindruck hervor. Die Verhältnisse des Zeitalters, aus dem die Gestalten des Stückes hervortraten, wurden damals noch auf mannigfache Art, sogar durch die sinnlichen Eindrücke der Kaiserwahlen in der Erinnerung frisch erhalten. Das gebrechliche Gebäude der Reichs-Justiz, welches zu jener Zeit aufgeführt worden, war jetzt dem Einsturze nahe. Die aus alter Geschichte erzeugte Darstellung des kräftigen, deutschen Mannes der von Allem, was ihn umgiebt, aufgefordert wird, das innewohnende Gefühl des Rechtes mit eigener, unabhängiger Energie des Willens geltend zu machen, zuckte elektrisirend durch die Gemüther, wenn sie dieser eine Funke auch noch nicht zu neuer Thatkraft erwecken konnte.*) Wie warm begrüßt Justus Möser den „Götz," dem dieses Stück so ganz nach dem Herzen

*) Vergl. Ludw. Tieck, Einleitung zu den Schriften von Lenz, S. CXXVII.

geschrieben sein mochte — wie nachdrücklich nimmt er es gegen den absprechenden Tadel Friedrichs des Großen in Schutz! Er nennt das von dem Könige so sehr heruntergesetzte Stück ein durchaus edles und schönes Product deutschen Bodens, eine gesunde Frucht, der heimischen Erde ohne Künstelei entsprossen. Alles, was der König daran auszusetzen habe, bestehe darin, daß es eine Frucht sei, die ihm den Gaumen zusammenzogen habe, und die er auf seiner Tafel nicht verlange. Aber das entscheide ihren Werth noch nicht. Der Zungen, welche an Ananas gewöhnt sind, werden hoffentlich in unserem Vaterlande eine geringe Zahl sein; und wenn von einem Volksstücke die Rede sei, müsse man den Geschmack der Hofleute bei Seite setzen. Das beste Schauspiel für unsere Nation sei ein solches, das ihr hohen, starken Muth giebt — nicht aber, was dem schwachen Ausschusse des Menschengeschlechtes seine leeren Stunden vertreibt, oder das Herz einer Hofdame schmelzen macht.*)

Ein Volksschauspiel im besten Sinne des Wortes war Götz, ein Drama, gelegt ans Herz der Nation! War es dabei dem Dichter zu verargen, daß er bei dem raschen Puls, mit dem er es schrieb, nicht nur die conventionelle Regel der französischen Tragödie, sondern auch die unverbrüchlichen Naturgesetze der echten dramatischen Composition verwegen übersprang? daß er gleich seinem Helden von einer Scene zur andern

---

*) Justus Möser, Vermischte Schriften, I. Theil, S. 191. (Schreiben über die deutsche Sprache und Literatur.)

abenteuerte, und den Landfrieden der überlieferten Aesthetik recht gründlich brach? Lessing bekämpfte mit seiner scharfen, kritischen Feder nur den Pseudo-Aristotelismus der Franzosen; Göthe's Götz schlug mit seiner eisernen Faust durch die Schranke einer jeden Regel durch. Er glaubte sich auf Shakespeare's Autorität dabei berufen zu dürfen, den er und seine Straßburger Genossen dafür ansahen, als ob er so eigentlich das gesetzlose Faustrecht des Naturgenie's in der dramatischen Poesie vertreten; ein Irrthum, wie wir ihn dem jungen Dichter und seinen Freunden verzeihen können, da sich ja nur am Uebermaß die strebende Kraft fühlt, kühner Jugenddrang nicht ohne Uebertreibung denkbar ist.

Eine organisch geschlossene Handlung hat der Götz keineswegs — er besteht aus einer lockeren Reihe von Begebenheiten, die an einen fortlaufenden epischen Faden angereiht, nicht aber in den Ring der dramatischen Einheit zurückgeschlungen sind. Auch ein historisches Schauspiel ist diese Dichtung so eigentlich nicht, höchstens ein historisch gefärbtes Charaktergemälde; in einem geschichtlichen Drama müßten die Ideen, welche die Zeit bewegten, in den Vordergrund treten und das Pathos der Hauptpersonen ausmachen, während hier die großen Gegenstände des Jahrhunderts blos den Hintergrund eines beschränkteren Vorganges bilden. Das aufsteigende Frühlicht der Reformation, die Brandglut des Bauernkriegs, die in jenes hineinloderte, Sickingens weitgreifendes, kühnes Unternehmen werden nur angedeutet oder in knappen Bildern vorübergeführt.

Die Hauptpersonen in dem großen Drama jener Zeit spielen hier blos eine episodische Rolle, während eine Gestalt, die wieder in der Geschichte ganz episodisch ist, nämlich der Held selbst, dazu ein Kreis rein ersonnener Figuren, wie Weislingen, Adelheid, Franz, Georg, Lerse das ganze Interesse in Anspruch nehmen.

Götz ist an sich schon ein epischer Charakter, fast so wie der Cid in den spanischen Romanzen oder die Helden in den altdeutschen und altfranzösischen Rittergedichten, nur freilich ohne die Phantastik der letzteren. Sein Leben zerfällt in einzelne Abenteuer, ohne sich mit angespannter Kraft auf einen einzigen Zweck zu richten, in dem sich dessen ganze Lebensidee widerspiegeln würde. Er nimmt mit, was ihm in den Wurf kommt, läßt die wechselnden Anlässe zum thätigen Eingreifen an sich herankommen, und seine Handlungen sind so zufällig, als es diese Anlässe selbst sind. Er kündigt dem Bischof von Bamberg Fehde an, weil er ihm seinen Buben widerrechtlich gefangen hält, nimmt dann den Weislingen gefangen, um ihn großmüthig wieder frei zu lassen, reibt sich hierauf an den Nürnbergern, weil Pfaffen und Reichsstädte seit jeher gegen die Ritter zusammenhielten, vertheidigt sich, so gut er kann, gegen die Executionstruppen, stellt sich mit kräftigem Wort und noch kräftigerer Faust zur Wehr, als man sich in Heilbronn mit plumper Tücke seiner Person bemächtigen will, verwickelt sich dann in den Bauernkrieg, und stirbt zuletzt im Gefängniß. Der Dichter hat ein Stück Biographie dramatisirt; wie viel oder wie wenig Stoff er hineinbeziehen, wie

weit er zurückgreifen, welche Reflexe aus der Zeit er in sein Bild fallen lassen wollte, stand ganz bei seiner Willkür.

Die Charakteristik des Helden ruht also nicht in Einer entscheidenden Handlung; es sind verschiedene Vorfälle, die uns den Kern seines Wesens gelegentlich enthüllen, wie überraschende Schlaglichter von Außen den geheimen Lebenspunkt des Inneren treffen. Das, was er thut und unternimmt, könnte auch von einem gewöhnlicheren Charakter ausgehen — nur wie er es thut, in welcher Art er sich selbst in der gleichgiltigsten Situation giebt, das kennzeichnet den Götz. Zufällige Episoden, wie das Zusammentreffen mit dem Bruder Martin, anekdotenhafte Züge, wie die Scene in der Herberge bei der Bauernhochzeit müssen dazu dienen, um einzelne bezeichnende Züge seines Charakters hervortreten zu lassen oder durch irgend einen Gegensatz zu beleuchten. Da ist es nun bewunderungswürdig, wie mannigfach der Dichter Figuren und Situationen um die Gestalt seines Helden zu gruppiren, und durch die Vielseitigkeit der äußeren Beziehungen an seinem Charakterbilde das zu ersetzen verstand, was ihm an dramatischer Concentration abgeht. Der Mönch, der seine eiserne Hand wie eine Reliquienhand verehrend küßt, und Gott dankt, daß er ihn den Mann habe sehen lassen, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden, der Reitersmann, der sein Probestück an ihm selbst abgelegt und ihm nun seine Dienste ohne Entgelt anbietet, die Executionstruppen, durch deren Reihen sein Name wie ein lähmendes

Schreckenswort geht, und die durchaus nicht den Enthusiasmus haben, für Kaiser und Reich auch nur Arm und Bein d'ran zu setzen, die Zigeuner, die im wilden Walde lagernd, den fast Verblutenden bei sich aufnehmen und ihn bis auf den Tod vertheidigen — sie Alle tragen dazu bei, die Bedeutung des Helden uns nahe zu bringen, und mit so vielen, von verschiedenen Seiten zusammentreffenden Strahlen gleichsam ein magisches Licht um denselben zu verbreiten. Vor Allem ist es aber das engste Verhältniß des Hauses, in dem uns die reine Gediegenheit und Tüchtigkeit dieses Charakters entgegentritt. Es ist der Auffassungsweise des Volksepos eigen, den Helden nach allen seinen Lebensbeziehungen zu schildern, und seinen Charakter in dem ausgeführten Gemälde seiner Umgebung sich widerspiegeln zu lassen. Dies hat denn auch der Dichter gethan, indem er seinen ganzen, patriarchalisch geschlossenen Lebenskreis mit vorführt, den Götz so schön um sich gebildet. Wie schlicht und rein sind hier alle sittlichen Beziehungen bewahrt! Ihm steht eine Frau zur Seite, die so ganz zu seinem Wesen paßt, gemüthvoll, fest und klug, mit jenem ausdauernden Frauenmuth ausgerüstet, der seine männliche Tüchtigkeit so schön ergänzt. „Wen Gott lieb hat, dem gebe er so eine Frau," dies darf wohl Götz mit Fug und Recht sagen. Wie in der deutschen Nationalsage einem jeden Helden der treue Dienstmann an die Seite gestellt ist — so auch hier. Da ist der biedere Lerse — vor Allem aber der treffliche Junge Georg! Sehen wir ihn doch vor unseren Augen heranwachsen — von jener Scene an,

da er in Hansen's großem Küraß kommt, den er in der Eile nicht losschnallen konnte, und das Bild des heiligen Georg aus dem Brevier des Bruder Martin empfängt — bis zu dem Gefechte bei Miltenberg, wo er ein junger Held, den Reitertod stirbt. Wie schön wird die Treue auch von Götz seinen Dienern erwiedert! In der Gefangenschaft zu Heilbronn, im Gerichtssaal, ja selbst in der Sterbestunde beschäftigt ihn das Schicksal seiner Getreuen; es ist dies Verhältniß vom Hauche der wärmsten Innigkeit durchweht, von der freilich die kaiserlichen Räthe zu Heilbronn, die ihrem Herrn in einem ganz anderen Sinne dienen, die nur ihre vorschriftsmäßige Beamtenpflicht kennen, kaum eine Ahnung haben. Am ergreifendsten tritt uns aber das schöne Friedensbild des Hausverbandes auf Götzen's Burg mitten aus dem Waffenlärm der Belagerung entgegen, wo Götz mit seiner Frau, mit Georg und den Knechten bei Tische sitzt, und den letzten Tropfen Weins mit seinen treuen Dienern theilt. „Sie brauchen Stärkung, nicht ich, es ist ja meine Sache!" Das Verhältniß zu Kaiser und Reich faßt er in demselben treuherzig patriarchalischen Sinne auf, wie das seiner Hausgenossen zu ihm selbst. Ja, meint er, wenn die Diener der Fürsten ihnen so edel und frei dienten, wie sein braver Georg und seine Knechte ihm selbst, und die Fürsten dem Kaiser, wie er ihm gerne dienen möchte — wie anders und besser stünd' es da! Draußen stehen die Executionstruppen, die seine Burg eng eingeschlossen halten: aber dies erschüttert seine und seines Häufleins Treue gegen das höchste Reichsoberhaupt nicht. Das

vorletzte Glas leeren sie auf den Kaiser, das letzte auf die Freiheit aus, obgleich der Kaiser es ist, der sie eingesperrt hat, und ihrem edlen Führer an die Freiheit will.

Welch' anderes Wesen herrscht da oben — in dem von Lichtern durchstrahlten Schloß des Fürstbischofs von Bamberg. Dort ist die neue Zeit mit all' ihrem gleißenden Prunk eingezogen, während sich in Jarthausen die alte deutsche Art trotzig verschanzt hat. Die Gesinnung ist feil für einen guten Schmaus; jede Spur deutscher Treue ist ausgelöscht, dafür herrscht hier schlaue Berechnung und selbstsüchtige Politik unter loyaler Maske; im Höflingskreise wuchern die Bedienten-tugenden, die Intriguen der Hofkunst zischeln und lauern in allen Ecken. Da finden wir die clericale Genußsucht in ihren feineren und auch derberen Formen, wie jene der Bischof selbst, diese der Abt von Fulda repräsentirt, verschmitzte Hofnarren und verführerische Frauen geben den Ton an, das Unrecht spinnt geschäftig seine Ränke, das sich aber geschickt mit den Formen des positiven Rechtes zu umgeben, sie schlau für sich zu nützen und auszubeuten weiß. Wie contrastirt das Gespräch an der fürstlichen Tafel, wo Olearius den geistlichen Herren die Vortheile des Corpus Juris auseinandersetzt, gegen das vom Geiste der wärmsten Loyalität erfüllte Tischgespräch, das Götz während der Belagerung führt! „Alle Doctores Juris!" ist der Toast beim Bischof, nicht „Es lebe der Kaiser!"

Was diese neue Zeit, deren Symptome am Bamberger Hofe sich zeigen, aus einer bestimmbaren, schmieg-

samen Natur zu machen vermöge, das sollte im Gegensatz zu Götz an Weislingen dargethan werden, dem dienstthuenden Hofcavalier nach neuem Schnitt gegenüber dem trotzig-freien Ritter von altem Schlag. Gleich im Anfang hat der Dichter diese Charaktere scharf gegeneinander gestellt, als Götz dem gefangenen Weislingen in's Gewissen redet: „Bist Du nicht ebenso frei, so edel geboren als Einer in Deutschland, unabhängig, nur dem Kaiser unterthan, und Du schmiegst Dich unter Vasallen? Verkennst den Werth eines freien Rittersmanns, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst! Verkriechst Dich zum ersten Hofschranzen eines eigensinnigen neidischen Pfaffen!“ Was Weislingen erwidert, ist matt und ausweichend; er gehört nicht zu jenen, die mit einer starken Ueberzeugung es frei und sicher aufnehmen können. Götz hat ihn nicht blos leiblich, auch geistig gefangen genommen; so lange er fern war, konnte er Anschläge gegen ihn machen, seine Gegenwart bändigt und fesselt ihn vom ersten Augenblick an. Schon scheint er durch die Erinnerungen alter Freundschaft, noch mehr durch neu geknüpfte Liebesbande dauernd gewonnen, als Götz seine und Mariens Hände in einander legt. „Ich danke Dir, Schwester!“ sagt dieser zu Marien, „Du kannst mehr als Hanf spinnen, Du hast einen Faden gedreht, diesen Paradiesvogel zu fesseln.“ Aber Marie mit ihren sanften blauen Augen, mit der milden Schwermuth ihres klösterlich schüchternen Wesens vermag Weislingen, den sinnlichen Weichling, nicht auch in der Ferne festzuhalten; das glühende, dunkle Auge eines schönen Dämons, der

glänzenden Adelheid, setzt sein Inneres schnell in Flammen, das nicht für ein stilles Glück an Mariens Seite gemacht ist. Die Verschmitztheit des Hofnarren hat schon die Schlinge geknüpft, in der er wieder gefangen werden soll, die clericale Klugheit und die verführerische Frauenlist wußten sie dann rasch zusammenzuziehen — tiefer als früher steckt er zum zweiten Male in dem alten Netze. Bei dem biederen Götz erweiterte sich ihm das Herz in dem Gefühl, daß derjenige allein glücklich und groß sei, der weder zu herrschen, noch zu gehorchen brauche, um etwas zu sein; da wollte er Bamberg nicht mehr sehen, alle die schändlichen Verbindungen durchschneiden, die ihn tief unter sich selbst hielten. Nun bedarf es nur weniger wohlberechneter Worte aus dem Munde des Bischofs, um ihn zu verwirren, der wirkungsvollen Aufstachelung seines Ehrgeizes durch Adelheid, um ihn ganz zu gewinnen; von ihren Blicken in's Herz getroffen, gehört er sich nicht mehr selbst. Die Gestalt des Freundes verwandelt sich ihm in der Ferne wieder in die des Rivalen, der ihn verdunkelte, wenn er an seiner Seite stünde, den er zu Falle bringen muß, um selbst zu steigen und etwas zu bedeuten: so legt ihm Adelheid sein Verhältniß zu Götz aus. „Er hat eine hohe, unbändige Seele; eben darum wehe Dir, Weislingen! Geh' und bilde Dir ein, Geselle von ihm zu sein; geh', und laß' Dich beherrschen! Du bist nachgebend und er nicht; unversehens wird er Dich wegreißen, Du wirst ein Sclave eines Edelmanns werden, da Du Herr von Fürsten sein könntest." Der Funke fängt — ein kurzer Kampf,

und die Krisis ist überstanden. In dem ersten Entwurf*) sind diese Scenen zwischen Weislingen und Adelheid weiter ausgeführt. Da steht die stolze Zauberin mit dem rücksichtslosen festen Willen neben Weislingen fast ganz so da, wie später Carlos neben Clavigo. Zum Beleg nur diese Stelle:

Weislingen. Hilf mir, mein Genius! — Adelheid! Das Schicksal hat mich in eine Grube geworfen, ich seh' den Himmel über mir, und seufze nach Freiheit. Deine Hand!

Adelheid. Du bist befreit; wenn Du willst. Der elendeste Zustand ist, nichts wollen können. Fühl' Dich! und Du bist Alles, was Du warst. Kannst Du leben, Adelbert, und einen mächtigen Nebenbuhler blühen sehen? Frißt nicht die magerste Aehre seines Wohlstandes Deine fettesten, indem sie ringsumher verkündet, Adelbert wagt nicht, mich auszureißen! Sein Dasein ist ein Monument Deiner Schwäche. Auf! zerstör's, da es noch Zeit ist. Leben und leben lassen ist ein Sprüchelchen für Weiber. Und man nennt Dich einen Mann.

Weislingen. Und ich will's sein. Alte Freundschaft, Gefälligkeit, und die alte Frau Menschenliebe hatte meine Entschließungen mit Zauberformeln niedergeschläfert; Du hast den Zauber aufgelöst. Und nun gleich entfesselten Winden über das ruhende Meer! Du sollst an die Felsen, Schiff, und von da in den Abgrund! und wenn ich mir die Backen d'rüber zersprengen sollte!

---

*) Götz von Berlichingen ist in drei Formen vorhanden. Die erste entstand schon im Winter 1771, und hieß: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt;" diese wurde vorläufig nicht veröffentlicht. Die zweite Form: „Götz von Berlichingen, ein Schauspiel" ist die Gestalt, in der das Werk 1773 zuerst an's Licht trat; die dritte ist eine Bearbeitung für die Bühne, die Göthe 30 Jahre später (1803—4) für das Weimarer Theater zurechtlegte, und nach der das Stück noch immer gespielt wird.

Die widersprechendsten Eigenschaften finden wir also in Weislingen's Seele vereint: Ehrgeiz und Unentschlossenheit, wohlmeinende Bedenken und herzlose Entschließungen; er ist, wie Adelheid später von ihm sagt, „der Elenden einer, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Kraft haben;" so ist er denn Beides, gut und bös zugleich in unangenehmer Mischung, ein weichgemuther Schelm, ein perfider Intriguant mit edlen Regungen.

Der Dichter verstand es ganz unvergleichlich, jene beklemmende Atmosphäre zu versinnlichen, in der die besseren Regungen Weislingen's wie in Stickluft erlöschen — aber sein Schwanken, Umschlagen und Versinken ist doch mehr nur als Thatsache vorgeführt, nicht eigentlich erklärt. Hier liegt ein wesentlicher Gegensatz der Charakterzeichnung Göthe's und Shakespeare's, den Lewes mit Scharfsinn gegen diejenigen geltend gemacht hat, die den Götz durchaus shakespearisch finden wollen. „Die Göthe'schen Charaktere," so sagt er, „zeigen uns ihre äußeren Eigenthümlichkeiten in außerordentlicher Schärfe, aber sie verrathen nicht, wie bei Shakespeare, unwillkürlich das innerste Geheimniß ihrer Existenz. Wir erkennen sie an ihrer Sprache und an ihren Handlungen, aber unbekannt bleiben uns ihre Gedanken, ihre Selbsttäuschungen, ihre inneren, wirr verschlungenen Motive, die, zum Theil ihnen selbst dunkel, der Dichter uns nur in den Schlaglichtern ihrer leidenschaftlichen Ausbrüche sehen läßt. Weislingens Wankelmüthigkeit ist voll Wahrheit, aber nicht mit Wahrheit dargestellt. Wir stehen da vor einem Räthsel, wie wenn

uns im wirklichen Leben solch' ein Charakter begegnet, aber nicht vor einem Charakter, wie ihn die Kunst anzuschauen und zu durchschauen uns befähigt. Shakespeare dagegen versteht es, uns in die schwankenden Tiefen der Seele blicken zu lassen, während wir die Personen handeln sehen; vergleicht man Weislingen mit so schwankenden Charakteren wie Richard II., König Johann oder Hamlet — so findet man da nicht blos den Unterschied des Grades, sondern der Art."*)

Ganz recht! Weislingens Charakter bleibt unenträthselt, problematisch, weil im Drama überhaupt kein Raum für die Enträthselung solcher verschlungener Charaktere ist; der findet sich nur im Roman, der in der breiten Disposition einer psychologischen Schilderung allein die labyrinthischen Irrwege derartiger Naturen zu erklären, die seltsamen Knoten ihres Lebensfadens alle zu schlingen und zu lösen vermag. Sowie Götz ein epischer Charakter, beinahe im Sinne des alten Volksepos, so ist Weislingen wieder ganz eine moderne Romanfigur, in ähnlichem Sinne, wie Wilhelm Meister, oder wie Eduard in den Wahlverwandtschaften; alle die Widersprüche und incalculablen Elemente seines Wesens qualificiren ihn völlig dazu. Wenn jener Stoff der Handlung, der sich an Götz anreiht, uns in epischer Breite nach Außen führt, aus Jaxthausen gegen Bamberg, in das Waffengeklirr des Executionszuges, vor die

---

*) Göthe's Leben und Schriften, von G. H. Lewes. (Uebersetzt von Dr. J. Frese.) 4. Aufl. I. Bd. S. 200.

Schranken des Heilbronner Rathhauses, in die wilden Aufstandsscenen des Bauernkrieges — so führt uns die andere Seite der Doppelhandlung, an der Weislingen, Adelheid, Franz sich betheiligen, immer mehr und tiefer nach Innen, in die beängstigenden Geheimnisse des Herzens und des ungezügelten Begehrens, über jene dunklen Abgründe des Gemüthes hin, ob denen schwankende Gefühle wie blasse Irrlichter zucken und Leidenschaften wie Blitze durch die schwüle Nacht niederfahren. Mag aber immerhin im „Götz von Berlichingen" kaum etwas anderes shakespearisch sein, als die Abkehr vom starren Regelzwang und die echt englischen Clownscherze Liebetrauts, die aus „der reinen Narrenquelle geflossen" und im ersten Entwurf noch weiter ausgesponnen sind — was liegt auch sonst daran und welcher Grund liegt vor, damit so viel Aufhebens zu machen? Giebt es denn keinen andern Gegensatz zu dem französischen Kunstleisten als nur Shakespeare, nur eine englische Nachahmung gegen eine französische? Mit all' seinen Mängeln und Abnormitäten müssen wir den „Götz" — dieses „schöne, bezaubernde Ungeheuer," wie Wieland das Stück nannte, wo Epos, Roman und historische Genremalerei so seltsam in einander gewoben sind — eben als das hinnehmen, was er so ganz und eigentlich ist: als den ersten, rein spontanen Ausbruch deutscher Dichterkraft im 18. Jahrhundert, dessen voller Erguß ohne Druckwerk und Röhren mit einem Male so reich und ergiebig, zur Erfrischung und zur Freude Aller hervorquoll. Nach der gediegenen, aber kälteren und nüchterneren Charakterzeichnung Lessings

ist hier das innerste Gemüth wie eine neu entdeckte Zauberwelt aufgethan, wo geheime Kräfte auf- und niederwogen; die Bilder der Wirklichkeit und des äußeren, bewegten Lebens treten bunt und wechselnd von allen Seiten heran, Alles glänzt in hellen, kräftigen Farben, bis in den fernsten Horizont ist der Blick frei in die offene Welt. Ist das Ganze auch kein rechtes Drama, so enthält es doch Stoff für mehrere Dramen, beiläufig so wie ein Bild von Hemling oder Dürer mit all' seinen Scenen, Episoden und tiefen malerischen Hintergründen eine ganze kleine Welt von Bildern in sich faßt.

Verweilen wir noch bei Adelheid, dem schönen Dämon, bei der „Gott und Teufel, als sie geschaffen wurde, um ihr Meisterstück wetteten." In der ersten Fassung des Götz, sagt Göthe in Dichtung und Wahrheit, war dem erotischen Element noch mehr Raum gegönnt; da Götz später außer Thätigkeit gesetzt ist und dann nur noch zu einer unglücklichen Theilnahme am Bauernkriege zurückkehrt, so war nichts natürlicher, als daß eine reizende Frau ihn bei dem Autor ausstach. So habe er sich z. B. viel darauf zu gute gethan, als er (Anfangs des 5. Actes) in einer schauerlich nächtlichen Zigeunerscene Adelheid auftreten und ihre schöne Gegenwart Wunder wirken ließ; doch eine nähere Prüfung verbannte später diese Scene. Vom Standpunkt dramatischer Zweckmäßigkeit war dies wohl gerechtfertigt; aber an sich betrachtet, gehört die gestrichene Scene in Colorit und Stimmung zu dem Poetischesten, was je aus Göthe's Feder kam. Das wild

unheimliche Zigeunerlied, aus den Gedichten wohlbekannt, leitet sie ein; der fahle Widerschein des Lagerfeuers, das im Schneegestöber unstätt flackert, liegt auf den dunklen Gesichtern; in den Stimmen des Sturms hören sie den wilden Jäger über ihre Häupter ziehen, mit Hundegebell, Jagdgeheul und Peitschenknall. Da erscheint Adelheid, die sich vom Wege verirrt hat. „Komm' und fürchte nichts! spricht sie der Hauptmann an. „Wir thun niemand Leid's; wir säubern's Land von Ungeziefer, essen Hamster, Wieseln und Feldmäus! Wir wohnen an der Erd' und schlafen auf der Erd', und verlangen nichts von Eueren Fürsten, als den dürren Boden auf eine Nacht, worauf wir geboren sind, nicht sie. Es friert uns nicht, gingen wir nackend und bloß; es schauert uns nicht vor'm Schneegestöber, wenn Wölfe heulen und Gespenster krächzen, wenn's Irrlicht kommt und der feurige Mann. Sei ruhig! Du bist in guter Hand." Die Zigeunerin wahrsagt ihr von dem dritten Mann, dem schönsten Mann; ein Zaubermittel steckt sie ihr zu: wer ihr im Wege steht, Mann oder Weib müsse daran sich verzehren und sterben. Ihr brauner Sohn stiert sie indeß an mit glühendem Blick; Adelheid schaudert. „Das ist mein Sohn! Seh' ihn an! Haar wie ein Dornstrauch, Augen wie's Irrlicht auf der Haide. Meine Seel' freut sich, wenn ich ihn seh. Wie er stolz und wild sieht! Du gefällst ihm, blanke Mueter." Sie will fliehen; er beißt die Zähne zusammen, hält sie und ruft: Du bist schön! faßt sie mit beiden Armen und will sie küssen — bis Sickingen und Franz auf ihren Hilferuf herbeikommen und sie befreien.

Sickingen ist der dritte Mann, von dem die Zigeunermutter geweissagt. Es war wohl ein dichterischer Jugendstreich, daß Göthe aus dieser großen geschichtlichen Gestalt, dem edlen, heroischen Freunde Ulrich's von Hutten nichts anders zu machen wußte, als auch wieder einen Verehrer der Adelheid, der ihr mit Courtoisie den Steigbügel hält, und ihr mit heißen Lippen die Hand küßt für jenen Fehler der Liebe, durch den sie ihn zu einem Gotte gemacht! — Das aber ist ein Mann, wie Adelheid sich ihn wünscht, gegen den Weislingen nur ein Schatten ist! Nieder muß dieser in den Boden hinein, er stellt sich zwischen sie und ihr Glück; doch auch Franz, der liebe, warme Junge, der nur an den Blicken der gnädigen Frau hängt, darf nicht länger leben. Treulos gewährt sie ihm noch die höchste Gunst, beseligt ihn, da sie schon seinen Tod beschlossen.

Adelheid. Verlaß mich, Franz. Der Wächter singt auf dem Thurm; heimlich schleicht der Tag heran. Daß Niemand erwache und in den Busen unseres Geheimnisses schaue.

Franz. Soll ich fort? Oh! das geht über alle Höllenstrafen, die Glückseligkeit des Himmels nur einen kleinen Augenblick zu genießen! Tausend Jahr sind nur eine halbe Nacht. Wie haß' ich den Tag! Lägen wir in einer uranfänglichen Nacht, eh' das Licht geboren ward! Oh, ich würd' an deinem Busen der ewigen Götter einer sein, die in brütender Liebeswärme in sich selbst wohnten und in einem Punkt die Keime von tausend Welten gebaren, die Glut der Seligkeit von tausend Welten auf einem Punkt fühlten.

Adelheid. Verlaß mich, kleiner Schwärmer.

Franz. Der schwärmt, der nichts fühlt, und schlägt mit seinen Flügeln den leeren Raum. Ich bin so in Freude versunken, daß ich keine Nerve rühren kann.

Adelheid. Geh', die Knechte stehen früh auf.

Franz. Laßt mich! Reißt mich nicht so auf einmal aus der Hitze in den Frost! die leere Erinnerung würde mich rasend machen.

Adelheid. Wenn sich nicht Hoffnung zu ihr gesellte.

Franz. Hoffnung — du schönes Wort! — ich hatt' sie ganz vergessen. Die Fülle des Genusses ließ keiner Hoffnung Platz. — Es tagt — ich will fort! (er umarmt sie.) So ist kein Ort der Seligkeit im Himmel. Ich wollt' meinen Vater ermorden, wenn er mir diesen Platz streitig machte.

Das Ungestüm seiner Leidenschaft besiegelt sein Todesurtheil. „Könnt er mich," sagt Adelheid zu sich selbst," in Sickingens Armen sehen, — er, der glaubt, ich hab' Alles in ihm vergessen, weil ich ihm eine Gunst schenkte, in der er sich ganz vergaß? Eben das Zaubergift, das deinen Herrn zum Grab führt, soll dich ihm hinten drein bringen." — Schon ist auch Adelheid's Urtheil von der heiligen Vehme gefällt; doch selbst der Rächer, der es vollstrecken soll, wird noch von dem Blick und der Stimme des königlichen Weibes getroffen; er vergißt von Begierde umfangen sein Amt, bis sie den Dolch gegen ihn zückend, ihn selbst daran mahnt.

Eine heiße Poesie betäubender Liebeslust schlingt ihre Kreise um diese Gestalt; wie in Wirbeln ist das sittliche Bewußtsein hinabgezogen, selbst das Verbrechen ist da nur ein Traum. Doch auch Adelheid's Zauberkraft hat nicht jene psychologische Motivirung, wie etwa die der Kleopatra bei Shakespeare; sie ist nicht eigentlich dargestellt, wie eine dramatische Gestalt, sondern eher gemalt wie ein fesselndes Bild, wo die äußere Gruppirung, das Spiel der Farben und der

Reflexe mitwirken muß, um das innere Wesen, die verborgene Seele hervorleuchten zu lassen.

In der zweiten Fassung des Stückes wurden die Zauber der Adelheid, wenigstens zum Theil, jenem solidern Eindruck aufgeopfert, den Götz und die Seinen hervorrufen. Das Interesse lenkt sich nicht so weit von der geraden Linie ab, Götzens Führerschaft im Bauernkriege tritt bedeutsamer hervor, wir verlieren ihn bis zu seiner Gefangennehmung und seinem Tode nicht mehr aus den Augen. Sickingen scheidet mit der Rathhausscene im 4. Acte ganz aus der Handlung aus; wenigstens ist ihm, dem edlen Freiheitshelden, nun die Entwürdigung erspart, auch in dem Lächeln der schönen Teufelin gefangen zu werden. Karl, Maximilian's Enkel, das neu aufgehende Gestirn der Welt, tritt an Sickingens Stelle; Franz, der um das Geheimniß weiß, muß seinen Herrn vergiften, um dem ehrgeizigen Weibe Raum zu geben, stürzt sich aber, als es geschehen, zum Burgfenster hinaus in den Main. Trotz dieser starken Zusammenziehung ist doch den erotischen Scenen das Wesentliche ihrer Wirkung geblieben. Welch' einen wirksamen Contrast bilden zugleich diese unheimlichen Vorgänge zu der sittlich reinen und gesunden Luft, die man in der gemüthvollen Umgebung Götzens in vollen Zügen athmet, und die noch die dumpfe Zelle seines Gefängnisses, wo seine Frau und der treue Lerse ihm zur Seite stehen, mit erfrischendem Hauche durchweht! In den beiden Sterbescenen zum Schluß steigert sich der Gegensatz zur höchsten, ergreifendsten Wirkung. Bei Weis-

lingen ist der Tod ein trostloses Zusammenbrechen, wo Qualen der Seele zu jener des Leibes sich fürchterlich gesellen — bei Götz nur ein Aufschließen des Kerkers, ein Hinausathmen der Seele, der die Welt ein Gefängniß geworden, in das Element der Freiheit, in die unbegränzte Luft.

Ich habe wiederholt von dem epischen Kern dieses Schauspiels gesprochen. Derselbe zeigt sich aber nicht blos in der Ausbreitung des Stoffes, in dem Episodenreichthum ꝛc., sondern auch in gewissen Anschauungen, die aus der Tiefe durchklingen, namentlich in dem echt epischen Schicksalsgefühl. Von den Vorzeichen und Schicksalsworten in der Ilias bis zu Chriemhildens Traum und den weissagenden Meerweibern im Nibelungenlied finden wir dieses ahnungsvolle, von den Schauern des Verhängnisses umfangene Element, das auch hier sich mehrfach regt und anzeigt. Götz träumt, er gäbe Weislingen seine Rechte, und er hielte sie so fest, daß sie aus den Armschienen ging, wie abgebrochen. Im Rathsaal zu Heilbronn geht ihm die Deutung des Traumes auf; durch Treulosigkeit entwaffnet, fühlt er sich jetzt wehrloser, als da die Hand ihm abgeschossen wurde. Weislingen's Pferd scheute, als er zum Schloßthor in Bamberg hineinwollte, und stand unbeweglich. „Man sagt, Hunde heulen und zittern auf Kreuzwegen vor Gespenstern, die den Menschen unsichtbar vorbeiziehen. Vielleicht, daß die Gefahren, die meiner warteten, in scheußlichen Gestalten mir entgegeneilten, mit einem höllischen Grinsen mir Willkomm boten, und mein edles Pferd

zurückscheuchten.“ Freilich taucht auch zwischendurch der Gedanke auf, daß wir das Schicksal nicht außer uns zu suchen hätten. „Es ist mir so bang,“ sagt Weislingen, als wenn ich von meinem Schutzgeist verlassen, feindseligen Mächten überliefert wäre. Thor! — hier liegt dein Feind, und die reinste Himmelsluft wird zur beklemmenden Atmosphäre um dich her.“ Und ebenso sagt später Adelheid: „Schicksal! warum hast Du mich an einen Elenden geschmiedet? — Schicksal? Sind wir's nicht selbst?“ Doch in demselben Augenblick gedenkt sie auch der Wahrsagung des Zigeunerweibs, und glaubt daran, nur weil sie ihr ihre eigenen Wünsche gewahrsagt. Einen mehr christlichen, religiös-resignirten Zug hat das Schicksalsgefühl bei Götz, wenn er in der Vorahnung seines Endes zu seinem treuen Weibe sagt: „Wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht wieder auf. Wenn so von allen Seiten die Widerwärtigkeiten hereindringen, und ohne Verbindung unter sich selbst auf einen Punkt dringen, dann fühlt man den Geist, der sie zusammenbewegt. Es ist nicht Weislingen allein, es sind nicht die Bauern allein, es ist nicht der Tod des Kaisers allein — es sind sie alle zusammen. Meine Stund' ist kommen!“ Diese Anschauungsweise ist mit dem Gang und der Entwicklung des Ganzen tief verwebt. Wo mehr das Ereigniß waltet, als die That, wo die Dinge und Verhältnisse sich selbst zu gestalten scheinen und in Massen heranrücken, statt ein Werk des Willens zu sein oder doch im Kreise der Voraussicht zu liegen, da fehlt

auch in den Charakteren jener helle Punkt, wo sich die Ahnungen zu dem Bewußtsein aufklären, wie und warum Alles so geschehen mußte. Zwischen das Denken und das Geschehen tritt dann ein drittes, die Nebelgestalt eines unsichtbar Waltenden, das Verhängniß.

Werfen wir nur noch einen flüchtigen Blick auf die episodischen Bilder und Gruppen des Stückes, worin sich die Gestalten der Zeit, gleich den Gegenständen am Ufer eines Stromes, in dem Spiegel der Handlung bunt und mannigfach reflectiren. Da wäre zunächst der Gegensatz von Ritter und Mönch, die höchst anziehende Episode zwischen Götz und dem Bruder Martin hervorzuheben; nur kann uns dieser schlichte, bescheidene Frater, dem „das Gefühl seines Standes das Herz frißt," nicht deshalb schon als ein Repräsentant des Reformationszeitalters gelten, weil sein Kloster gerade auch Erfurt in Sachsen ist, wie das des Dr. Martin Luther. Hegel hat, abgesehen von seinem sonst unbilligen Urtheil über „Götz", in diesem Punkte doch Recht, wenn er in der Scene zwischen Götz und Martin statt der energischen Ideen der Reformation nur die rationalistisch abgeschwächten Vorstellungen des 18. Jahrhunderts findet, „wo man die Mönche wieder zu bedauern anfing, daß sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheimfielen, und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams ablegen müßten." Aus einem solchen blos diätetischen Unbehagen über die Uebelstände des Mönchswesens hätte sich der kühne reformatorische

Feuergeist nie emporarbeiten können. Wenn Martin mit Schmerz auf Götzens Harnisch und Schwert blickt, weil ihm, der immer nur Kreuze getragen und Rauchfässer geschwungen, die Kraft des Streiters versagt sei: so war Luther ein Streiter trotz einem Götz von Berlichingen, und sein Wort eine stärkere Wehr und Waffen, als all' die Rüstung eines Reitersmannes. — Tiefer als die Symptome der Reformation ist in der ursprünglichen Fassung der Bauernkrieg erfaßt, der sich da schon in der ersten Scene von ferne ankündigt, um dann im 5. Acte mit Brand und Greueln das Land zu durchrasen. Metzler, wie ihn der Dichter anfangs geschildert, ist ein echt revolutionairer Typus, maßlos im Racheburst, in dem durch den Sturm der Bewegung erhitzt, alle wilden Kräfte einer rohen Natur furchtbar erwachen. Otto von Helfenstein, und einige andere der schlimmsten Bauernschinder sind in seiner Gewalt. Wie freut er sich auf die blutige Abzahlung! „Halte sie aus, mein Gehirn", knirrscht er in sich hinein, „diese wüthende Freude, bis ich sein Blut habe fließen sehen, dann reiß'!" — Den aus der Geschichte wohlbekannten Moment, wo Helfensteins Gemahlin um Barmherzigkeit für ihren Mann bittet und mit Fußtritten weggestoßen wird, hat der Dichter mit ergreifender Kraft geschildert; die Scene glüht in düsteren Flammen, wie der Himmel und die Gebirge, die vom Brande der Schlösser leuchten. In der zweiten Bearbeitung wurde diese Scene als eine zu weit abführende Episode gestrichen; freilich verlor darüber auch das Bild des Bauernkriegs an historischem Colorit.

Die Scenen desselben brausen nun wie ein blutiger Spectakel vorüber, dessen tiefere Motive man aber gar nicht erfährt.

Warum der Dichter, als er das Stück überarbeitete, das Episodische so sehr beschnitt, namentlich mit den historischen Localfarben sparsamer umging — läßt sich leicht erklären. Er wollte den Leser wie den Zuschauer vergessen lassen, daß die Zeit eigentlich interessanter und bedeutender war, als sein Held. Wie der Winzer am Weinstock, brach er die allzu üppig wuchernden Seitentriebe rücksichtslos aus — aber trotz all' dieser Opfer wurde das Werk doch kein eigentliches Drama. Seinem Helden fehlte dazu ein für allemal das dominirende Wesen, das uns nöthigt, Alles, was um ihn geschieht, nur in Beziehung auf ihn zu denken. Er ist ein kühner Schwimmer, der sich durch die Wogen der Zeit durchzuarbeiten weiß, auch wenn sie ihm über den Kopf schlagen — sonst aber auch nichts mehr; seine einzelnen Ritterthaten sind nur Belege für seine Gesinnung, Beiträge zur Schilderung seines Charakters, kein entscheidendes Eingreifen in die Zeit. Ein solches wäre höchstens die Betheiligung am Bauernkrieg; aber da liegt wieder der große dramatische Fehler darin, daß das Interesse und ebenso die Kraft des Helden bereits über seinen Privathändeln abgenützt ist, ehe ihn der Dichter zu jenem gewaltigen Ereigniß in Bezug bringt. Der Zustand der Zeit ist nur als faule Zersetzung, als Desorganisation, nicht auch als fruchtbare Gährung dargestellt: nur solchen Verhältnissen gegenüber konnte die feste Mannesart, die wohlmeinende

Gesinnung des einzelnen Privatmannes, der „wo nicht gesetzlich, doch rechtlich zu handeln meint," so bedeutend erscheinen, als der Dichter eben es brauchte. Hätte er nur einen Geisteshauch der neuen Ideen und Tendenzen, die in dem Schooße des Jahrhunderts sich regten, durch die stockende Luft hindurchstreichen, nur einen Widerschein des Lichtes, das auf der Ebernburg und Wartburg aufflammte, in sein Stück fallen lassen — wie sehr wären dadurch die kleinen Balgereien und Fehden des Ritters von Berlichingen verdunkelt worden, wie bedeutungslos wären sie dann in den Hintergrund getreten! Je vollständiger das Bild des Zeitalters, desto sicherer kam das Stück um seinen Helden; er war dann nichts, als nur Einer aus Vielen, ein würdiges Glied jenes Reuter-Ordens, von dem Ulrich von Hutten in seinen „Anschauenden" sagt: „man sähe bei ihnen noch einen Schein alter Tugend, gute Gewohnheit und die den Teutschen angeborene Redlichkeit." Aber Einer aus Vielen ist noch kein Held, mag die Art, die er vertritt, auch noch so trefflich, und die Weise, wie er sie vertritt, auch noch so ausgezeichnet sein. Der dramatische Held ist immer ein Einziger, er ist seine eigene Gattung. —

Doch genug dieser kritischen Bemerkungen, die uns keineswegs den Genuß eines der reichsten und ursprünglichsten Erzeugnisse deutschen Dichtergeistes verkümmern sollen! Ist es auch als Ganzes kein Kunstwerk, so zeigt es doch den feinsten künstlerischen Sinn in allen einzelnen Theilen, wie er nicht als mühsamer Erwerb der Bildung, nur als Göttergeschenk der

Natur denkbar ist. Wenn die anderen Stürmer und Dränger vor nervöser Erregtheit oder leidenschaftlicher Unruhe zu keiner ruhigen Gestaltung kommen konnten, so steht hier die Welt klar und bestimmt vor des Dichters Blick; Menschen wie Dinge treten ihm in scharfen, rein gezeichneten Umrissen entgegen, eine weiche, milde Luft legt sich um alle Gegenstände, und so bunt die wechselnden Bilder des Stückes sein mögen, es stimmen die Farben doch harmonisch in's Ganze. Jede Gestalt ist lebendig angeschaut, intuitiv durchempfunden, und tritt uns in ihrer innern Wahrheit und Lebenskraft entgegen; nirgends begegnen wir den Lückenbüßern unfertiger Gestaltung, der bloßen Reflexion und dem Raisonnement, außer etwa in jenen pädagogischen Betrachtungen, die Elisabeth im ersten Entwurf an Marien's Märchen vom frommen Kinde anknüpft, und die der Dichter dann auch mit richtiger Einsicht gestrichen hat. Die Diction im Götz ist höchst bezeichnend, aber ebenso einfach, voll schlichter, treuherziger Kraft; bildliche Wendungen werden vermieden, daß sie sich nicht wie Deckfarben auf die Gegenstände legen, die durch sich selbst wirken sollen. Selbst schöne und ausdrucksvolle Bilder, die die erste Fassung an einigen Stellen, besonders in leidenschaftlichen Momenten enthält, wurden in der zweiten Bearbeitung ohne Rücksicht beseitigt; man sollte den Dichter nicht aus dem Stücke heraushören, nur die Zeit und die Menschen vernehmen, die er geschildert hat. In der Charakteristik überschreitet er nirgends das rechte Maß, während sich die anderen Sturm- und Dranggenossen so sehr

in schroffen und outrirten Charakterstrichen gefielen; wo er allenfalls im ersten Entwurf um einige Linien über die edle Contour hinausging, da wußte er sich selbst mit dem richtigsten Tact in der zweiten Fassung zu corrigiren. So hat, um nur Eines hervorzuheben, Elisabeth in der ersten Bearbeitung gar zu handfeste Ansichten, ist viel zu sehr derbes Mannweib — Maria ihr gegenüber ist wieder allzu weich, langweilig-frömmelnd, kommt ungebührlich oft auf ihre Aebtissin zurück: beide Charaktere haben in der zweiten Form die richtige Einschränkung erfahren, und repräsentiren nun in Festigkeit und Milde, jede eine edle Form der Weiblichkeit. So entschieden naturalistisch die Darstellung im „Götz" ist, wird sie doch nirgends schroff und roh; ein sonniger Glanz der Schönheit umgiebt die Gestalten des Stückes, obgleich sie alle auf dem festen Boden einer bestimmt umschriebenen Realität stehen. Jener mildgestimmte Ernst, der über dem Ganzen ruht, ist ein Zug, der für Göthe überhaupt bezeichnend ist, und den „Götz von Berlichingen" späteren, scheinbar so verschiedenen Dichtungen, wie der „Iphigenia," oder „Hermann und Dorothea" nicht allzu ferne stellt. Der Idealismus, zu dem er sich später emporhob, war nur der stufenweise veredelte und verfeinerte Naturalismus seiner Jugenddichtungen, durch die schon ein unverkennbar tiefer Zug von Schönheit und Ebenmaß geht.

Die Generation der wehrhaften, strammen, gemüthvoll festen Charaktere, wie Götz, Georg, Lerse, er-

neuert sich nach diesem genialen Jugendwerke bei Göthe nicht wieder; dagegen wird er nicht müde, den Typus Weislingens zu reproduciren, und uns noch ferner in das Helldunkel schwankender Gemüthszustände, in das Seelenleben undecidirter Naturen blicken zu lassen. Gleich der nächste Held oder vielmehr Nicht-Held Göthe's Clavigo, ist wie er ihn selbst bezeichnet, „ein unbestimmter, halb groß halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im Götz, oder vielmehr dieser noch einmal in der Rundheit einer Hauptperson."

Ehe wir dieses nächste Stück Göthe's besprechen, wollen wir nur die Schritte zurückmessen, die er inzwischen gethan. Was bei den mitstrebenden Literaturgenossen bloße Tendenz blieb, das hielt unser Dichter, wie wir sahen, in seiner ersten großen Production in reichster Fülle der Gestaltung fest. Charaktere voll Gradheit, Biederkeit, Beharrlichkeit, Muth, die in's Herz des deutschen Volkes greifen, wie sie Klinger so nachdrücklich für's Drama forderte, hat er in Götz und den Seinen unvergänglich hingestellt; jener überquellenden, heißlodernden Fülle der Empfindung und Leidenschaft, die bei Lenz in seinem „Engländer" durch alle Nerven wühlt und zittert, hat er in den Scenen zwischen Franz und Adelheid einen verwandten, aber viel bedeutenderen poetischen Ausdruck gegeben. Alles ist hier beisammen, worüber die Zeit brütete, was sie ringend anstrebte; innere, markige Kräftigkeit, doch ohne alles leere Renommiren mit Kraft, tiefe, schwärmerische Glut des Gefühls, doch ohne daß der Dichter an dem Feuer, das er malt, sich selbst ver-

sengte. Der Same der Dichtung, den damals der Wind nach allen Seiten verwehte, hier ist er in die fruchtbarste Erde historischen Bodens gefallen, und der Stamm, der geraden Schusses emporstrebte, hat die besten Kräfte dieses Bodens in sich aufgesogen und versammelt. Die poetische Gestalt deutschen Lebens ist an einer Stelle erfaßt und festgehalten, wo noch der volle Abendsonnenglanz, wie zum Abschied, über ihr leuchtete — bis Alles in Nacht hinabsank und die hellere aber kältere Sonne des neuen Tages nur über den romantischen Ruinen jener Zeit aufging.

Dem kerngesunden Götz folgten „Werther's Leiden" auf dem Fuße nach, das berühmte Evangelium der Empfindsamkeit, diese wundervoll wahre, aber mit gesunden Augen angeschaute Krankengeschichte — von dem Dichter dargestellt, als er über der Epoche stand, die er schilderte, als der Patient sich selbst schon Arzt geworden war. Auf solche reiche Productionen bedarf es der stillreifenden Zeit, um die schaffenden Kräfte auf's Neue zu sammeln. Bedeutende Entwürfe stiegen auf, mächtige Geister drängten heran, für die sich aber der künstlerische Leib nicht zusammenfügen wollte: ein Mahomed, sogar ein Julius Cäsar lagen im Plane, kamen aber nicht zur Ausführung. Ehe sich neue Formen in des Dichters Geiste befestigten, ehe der geniale Magier das Zauberwort fand, um die Dämonen herbeizuzwingen, die ihn zwischen den Zeilen des Volksbuches vom Faust schon damals wie mit Geisteraugen anblickten — da bürschte und wilderte er muthwillig keck im Forste der Literatur

umher, bereitete sich selbst, nur daß er zu schaffen habe, mit Scherz, Spott und Satyre ein munteres Zwischenspiel. Es war das Narrenfest seiner komischen Laune — ein Intermezzo mit Marionetten, bis der Vorhang wieder aufgehen und neue Helden auf die Bühne treten konnten. Die Farcen und satyrischen Schwänke gegen Leuchsenring (Pater Brey), Basedow (Satyros, oder der vergötterte Waldteufel), Bahrdt (Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes) und Wieland (Götter, Helden und Wieland) fallen in diese Zeit; ebenso die allgemeiner gehaltene Production voll genialer komischer Kraft: „das Jahrmarktsfest in Plundersweilen." Mitten zwischen diese Schwänke tritt nun aber eine ernstere Gestalt — es ist Clavigo, und das Grabgeläute für Marie Beaumarchais tönt dumpf und schwer in das Geklingel der komischen Schellenkappe hinein, die Göthe fast gleichzeitig so übermüthig toll in die Luft warf. Wie dieses Stück nur so nebenbei über eine zufällige gesellschaftliche Anregung entstand (Mai 1774), ist allbekannt und Jeder kann es in „Dichtung und Wahrheit" nachlesen.*)

Wir finden den Dichter des Götz hier auf einmal wieder in der ganz modernen Conversationssphäre, gleichsam auf der Domaine Diderot's und Lessing's. Ein Funke jenes echt französischen Theaterfeuers, mit welchem Beaumarchais seinen Handel mit dem spanischen Schriftsteller Clavigo in seiner lebhaft erregten

---

*) S. Göthe's Werke, Großoctav-Ausgabe von 1851, 18. Band, S. 192.

Erzählung vortrug, sprang in die Seele des deutschen Dichters zündend hinüber, aber er fiel auf jenen Herd, der noch von den Flammen Werther's warm war und vermischte sich gleichsam mit den zurückgebliebenen Gluttresten des letzteren.

Der Held aber selbst? Er wurde, wie gesagt, der „wiedergekäute" Weislingen, zum großen Verdrusse Mercks, der von Göthe's ungemeinem Talente auch stets das Ungemeine forderte. Wir haben den Dichter bereits entschuldigt. Nach dem erstaunlichen Reichthum des Götz war eine solche Reproduction begreiflich. Wie der Herr nach der Genesis aus der Rippe des Adam das schwächere Geschöpf, die Eva schuf, so nahm der Dichter aus dem mächtigen Gliederbau des früheren Werkes der schwächsten Rippen eine, und so entstand „Clavigo." Auch er ist, wie Götzens Ehefrau von Weislingen sagt, jener Menschen einer, „die selten Stärke haben, der Versuchung zu widerstehen, und niemals Kraft, sich vom Uebel zu erlösen."

Ob der historische Clavigo den Anhalt zu einer solchen Auffassung bot? Ob sich sein Handeln, seine Treulosigkeit eben auch auf solche psychologische Irrgänge und Schwankungen des Gemüthes zurückführen läßt? Nichts weniger als das. Nach Beaumarchais' Darstellung stelle ich mir ihn als einen geschmeidigen, schlauen Spanier vor, von feiner Bildung und gewinnenden Weltmanieren, dazu als einen wohlgeschulten Intriguanten, der wie ein Aal durchschlüpft, wo man ihn am festesten gefaßt zu haben glaubt. Er ist ganz

Herr seiner Regungen, versteht sich, als Journalist und Höfling gleich gewandt, auf alle Künste der Verstellung, improvisirt Gefühle und pathetische Scenen so leicht, als er einen Artikel schreibt, braucht keinen Carlos an der Seite zu haben, weil er dessen scharfspähenden Verstand und rücksichtslose Entschlossenheit selbst besitzt. Wie alle listigen, selbstischen Naturen ist er ohne persönlichen Muth, duellscheu, läßt sich zu demüthigenden Erklärungen herbei, denkt aber sogleich auf die Wege, sie in ihren Folgen wieder unschädlich zu machen. Den geradeaus schreitenden Beaumarchais weiß er zu umgehen, durch literarische Sympathien zu gewinnen, und endlich sammt seiner Schwester mit berechneter Perfidie zu betrügen; nach der Schilderung des Memoire's, die allerdings den Parteistandpunct der Anklage festhält, erscheint er daher geradezu als ein feiger Schurke, „der die niedrigsten Mittel nicht verschmäht, um sich der Erfüllung der eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen, und diejenigen, welche ihn an dieselben erinnern, aus dem Wege zu räumen." *)

Vor der Ankunft Beaumarchais' hat Clavigo bereits zweifachen Treubruch geübt; er ist zweimal im letzten Augenblick, gleichsam einen Schritt vor dem Traualtar, wieder zurückgetreten, und hat so Marien förmlich beschimpft. Nun erscheint der Bruder, und nöthigt ihm in der Art, die wir aus Göthe's Stück

---

*) Siehe Danzel: „Ueber Göthe's Clavigo" in dessen gesammelten Auffäßen, herausgegeben von O. Jahn, Leipzig 1855; vergl. damit Aug. Lewald's „Beaumarchais" (Stuttgart 1839).

kennen (denn diese Scene ist aus dem Memoire fast wörtlich übertragen) eine beschämende, schriftliche Erklärung ab. Es geschieht in Gegenwart seiner Bedienten, die freilich diese moralische Ohrfeige nicht klatschen hören, da sie das französisch geführte Gespräch nicht verstehen. Beaumarchais spricht die Absicht aus, die Erklärung Clavigo's durch den Druck zu verbreiten, wenn Marie nicht anders entscheide. Diese thut freilich so, als ob sie von Clavigo nichts mehr wissen wolle; dennoch erhält der letztere die Erlaubniß, in Abwesenheit des Bruders, der eben bei dem französischen Gesandten in Aranjuez zu thun hat, Mariens ältere Schwester besuchen zu dürfen. Der Gesandte warnt inzwischen Beaumarchais, nicht zu schroff gegen Clavigo vorzugehen; verstimmt darüber, kehrt dieser nach Madrid zurück. Bald aber tritt er mit Clavigo im freundschaftlichen Verkehr; letzterer versichert ihn seiner Reue und der Liebe, die er noch immer für Donna Maria empfinde, ja er unterzeichnet sogar, als sie sich einer Verbindung auf's Neue geneigt zeigt, ein förmliches Verlöbniß. Doch mit einem Male beugt er wieder aus: er behauptet, es circulire in der Stadt jene Erklärung, die er an Beaumarchais gegeben, und will den Umgang abbrechen. Dieser eilt zu ihm, verspricht ihm jede Rechtfertigung, und der Hochzeitstag wird festgesetzt. Nun aber hat Clavigo seine Wohnung verlassen, und ist nur mit Mühe aufzufinden. Endlich scheint es doch zur Unterzeichnung des Ehecontracts zu kommen: da stellt sich plötzlich eine Duenna ein, die auf Grund eines früheren Eheversprechens, das ihr

Clavigo gegeben, Einsprache erhebt. Dieser entschuldigt sich, versichert, daß er an dem höchst unangenehmen Vorfalle keinen Antheil habe — bald aber ist er wieder unsichtbar geworden und vor den Besuchen des Beaumarchais abermals in eine andere Wohnung entflohen. Nun giebt diesem ein Brief des französischen Gesandten, den ihm ein Courier aus Aranjuez bringt, eine furchtbare Aufklärung. Der Gesandte meldet ihm darin, Clavigo habe ihn peinlich angeklagt, als sei er unter einem falschen Namen in sein Haus geschlichen, habe ihm im Bett die Pistole vorgehalten und ihn so gezwungen, ein Papier schimpflichen Inhalts zu unterzeichnen. Man räth ihm, sich schleunigst zu entfernen, denn seine Verhaftung stehe am nächsten Morgen bevor. Beaumarchais ist anfangs wie vernichtet; doch rafft er sich wieder auf, setzt noch in der Nacht ein genaues Tagebuch alles Geschehenen auf, und eilt dann damit zu dem Gesandten. Dieser weiß ihm aber keinen anderen Rath, als den, Spanien so bald als möglich zu verlassen, da er ihm beim Minister Grimaldi höchstens einen Aufschub der Verhaftung erwirken könne. Furchtlos dringt Beaumarchais in das Hotel des Ministers selbst. Hier trifft er mit Whal, einem Franzosen in spanischen Diensten zusammen, der früher das Gouvernement von Indien inne hatte, und unter dem Clavigo seine Carriere begonnen; diesem liest er zuerst sein Tagebuch vor, wird von ihm dem Grimaldi, und durch beide dem Könige vorgestellt, der Clavigo durch die Entsetzung von seinem Amte für jene Infamie bestraft. Doch galt diese Satisfaction ohne Zweifel

nicht dem beleidigten Bruder, nur dem Agenten der französischen Regierung, der zugleich eine wichtige Handelsnegociation im Auftrage der letzteren in Spanien zu betreiben hatte; nachdem sein Geschäft dort aus war, wird wohl Clavigo wieder seine Archivarsstelle erhalten haben, wie er denn auch mit allen Ehren angethan, als eine der ersten literarischen Notabilitäten Spaniens bis zum Jahre 1806 lebte.

Was aus Marien weiter geworden, erfährt man nicht; das Interesse, in dem Beaumarchais seinen Ehrenhandel mit Clavigo mittheilt, ist ein juridisches, nicht ein romanhaftes; mit der Genugthuung, die er vom spanischen Hofe erhält, hat seine Geschichte ein Ende.

Man sieht deutlich, daß Clavigo nach dieser Erzählung bei allen Schritten, die er thut, bei der Liebenswürdigkeit, die er gegen Beaumarchais, bei der Reue, die er gegen Marie aufbietet, keine andere Absicht hat als die, jene demüthigende Erklärung zurückzuerhalten, sie wie einen Wechsel auf kluge Weise noch vor dem Zahlungstage herauszulocken. Dies gelingt nicht: da macht er zuerst den Versuch, das fatale Schriftstück entwenden zu lassen; da dies auch nicht geht, springt er zuletzt mit Bütteln aus dem Hinterhalt und schmiedet gegen Beaumarchais jene Anklage auf gewaltsamen Ueberfall, um ihn mit dem Papier in der Tasche einstecken zu lassen, und sich so dessen zu versichern, daß es nicht in Umlauf komme. Er verfolgt von Anfang bis zu Ende einen bestimmten, wohlüberlegten Plan; sein ganzes Benehmen nach der

Ankunft Beaumarchais' stellt sich, wenn man des Letzteren Darstellung glauben will, als ein absichtlicher, prämeditirter Betrug, als eine Reihe von Ränken und Intriguen dar, durch die er seinen Gegner hinzuhalten, ihn sicher zu machen und zuletzt sich seiner zu entledigen sucht.

Dieser Clavigo konnte nun durchaus kein poetisches Interesse darbieten. Um so weniger durfte er, da er nur gegenwirkt, fortwährend Contreminen gräbt, die erste Rolle in einem Stücke spielen, das genau im Sinne des Memoire's geschrieben worden wäre: der Held eines solchen hätte immer Beaumarchais bleiben müssen. Wie ist nun der Charakter gedacht, den Göthe an die Stelle des historischen Clavigo setzt? Er sollte einer jener fein organisirten, schöngeistigen Schwächlinge werden, bei welchen der Ueberschuß des ästhetischen Vermögens auf sittlichem Gebiet in Charakterlosigkeit umschlägt; — eine Natur des Genre's, das Göthe besonders genau studirt hat. Die schnell erregte, aber auch rasch sich abnutzende Lebhaftigkeit des Gefühls, mit der er sich in jede Situation einlebt, macht seine Persönlichkeit fesselnd und unzuverlässig zugleich; er fühlt gleichsam mit der Einbildungskraft, statt mit dem Herzen, bezaubert und reißt hin, aber wie ein unbewußter Schauspieler, bei dem man es nicht merkt und der selbst nicht dessen inne wird, er habe bloß gespielt. Je glänzender und gewinnender der Eindruck ist, den er beim ersten Entgegenkommen macht, desto tiefer ist dann die Enttäuschung, wenn man auf ihn rechnen zu können glaubt. Was bei dem spanischen

Clavigo aus einer planmäßigen Intrigue erklärt wird, soll hier aus innern Schwankungen und Selbsttäuschungen entwickelt werden; jener betrügt nur Andere, dieser zunächst sich selbst — ist nach Außen hin falsch, weil er sich selber nicht treu zu sein vermag. Statt eines Netzes äußerer Ränke wollte uns also Göthe ein Bild innerer Selbstumstrickung vorführen, den Stoff eines Intriguenstückes gleichsam in ein Seelengemälde umschreiben. Wir wollen sehen, wie es ihm gelang.

Göthe's Clavigo kommt ohne Stand und Vermögen nach Madrid, um sich eine Bahn durch's Leben zu brechen; sein einziges Capital, das sich erst allmälig verzinsen kann, ist sein Talent. Sonst ohne alle socialen Beziehungen, findet er im Hause der Schwestern Beaumarchais' freundliche Aufnahme; das Auge Mariens ruht innig theilnehmend auf seinen literarischen Arbeiten; er glaubt sie zu lieben, wie sie ihn in der That von Anfang an liebt. Er erreicht, wornach er strebte, ein einflußreiches Amt; aber was ihm früher höchstes Ziel war, wird jetzt nur ein Schwungbrett für weitere Bestrebungen; glänzendere Aussichten, bedeutendere sociale Anknüpfungen verdunkeln ihm den bescheidenen Kreis im Hause der Beaumarchais — die junge Literatenliebe von früher ist glattweg aus seinem Herzen verschwunden. Da kommt der Bruder, rüttelt ihn unsanft auf, weckt sein schlafendes Gefühl und Gewissen. Clavigo fühlt das ganze Gewicht seiner Vorwürfe — die Reue desselben ist bei dem Dichter in diesem Moment eine aufrichtige — er will in der That Alles gut machen, was er verdorben. Er eilt,

sich zu Marien's Füßen zu werfen. Mit all' jener Beredtsamkeit, die ihm die Einbildungskraft mehr als das Herz auf die Lippen legt, erbittet er sich Verzeihung und erhält sie. Der Eindruck dieses Wiedersehens ist bei Beiden ein sehr verschiedener. Marie findet alle großen Eigenschaften, die ehemals in seiner Bescheidenheit verborgen lagen, glänzend an ihm entwickelt, sie fühlt, daß er mit diesem freien Bewußtsein seiner selbst, mit dem er auftrete, alle Herzen wegreißen müsse; Clavigo entdeckt nach dem ersten Taumel des Gefühlsrausches mit Schrecken die Spur langsamen Verwelkens, zehrender Krankheit in Mariens Zügen: es ist ihm, als wenn ihm in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes über den Nacken führe. Schon zuckt ihm der Gedanke durch den Kopf, daß diese Verbindung doch nicht für ihn passe, das Zurückgreifen in eine verblaßte Vergangenheit und das muthige Vorschreiten in eine glänzende Zukunft sich nicht wohl vereinen lassen. Der Kampf hat schon in ihm begonnen, obgleich er sich's selbst nicht zu gestehen wagt — da erscheint Carlos, der Mann der kalten, rücksichtslosen Klugheit, um den Conflict zwischen Ehrgeiz und Pflichtgefühl in ihm auf die Höhe zu treiben und zu entscheiden. Jeder kennt das geistvolle Gespräch im 4. Act, ein Muster der glänzendsten Dialektik, die gleich Messern blank und scharf auf den Kern der Sache eindringt und alle umhüllenden Täuschungen schonungslos bloslegt. Clavigo ist von Carlos' überlegenem Verstand jetzt ebenso überwunden, wie früher von Beaumarchais' energischer Festigkeit.

So weit wäre im Allgemeinen die Inconsequenz dieses Charakters doch mit Consequenz entwickelt und durchgeführt. Nur dies führte den Dichter etwas seitab, daß er, um Zeit und Mühe zu sparen, die große Scene mit Beaumarchais aus dem Memoire fast wörtlich herausschrieb. Dadurch kamen fremdartige Züge in sein Bild; der glatte, spanische Höfling-Literat, der weiche, Göthe'sche Weislingen-Clavigo schillern da seltsam und widersprechend in einander. Beaumarchais hat sich in dieser Scene die Glanzrolle zugedacht und dafür gesorgt, daß Clavigo ihm gegenüber möglichst klein und verächtlich erscheine. In dem Stück dagegen war nicht die peinliche Klemme der Situation, nicht die ängstliche Verwirrung und Verlegenheit Clavigo's so vorwiegend stark zu betonen — mehr die tiefere, moralische Erschütterung seines Gemüthes, die aufrichtige und doch nicht ganz unmännliche Reue, ein freimüthiges, und doch nicht so haltungsloses Eingeständniß seines Vergehens. Die Erklärung mußte wohl Clavigo abgeben; er thut es auch bei Göthe in dem richtigen Gefühl, daß es sich hier mehr um eine Gewissens-, wie um eine Ehrensache handle. Dann durfte es aber der Dichter auch nicht dahin kommen lassen, daß Beaumarchais seinen Helden geradezu beschimpfe. Er nennt ihn einen Nichtswürdigen, sagt ihm ein um das andere Mal, daß er ihn verabscheue und verachte, und dieser versichert ihn dagegen seiner größten, aufrichtigsten Hochachtung. Das ist das Benehmen eines abgestraften Schuljungen — oder im anderen Fall, das eines feigen, windigen Hofmannes,

der sich über die Romantik des Ehrbegriffs längst hinausgesetzt hat. Die Beschimpfung war auch ganz leicht zu vermeiden. Nicht darum gebraucht Beaumarchais jenes starke Wort, weil Clavigo Marien einfach sitzen ließ, sondern weil er gegen die Verlassene, als ihre Freunde an mächtige Gönner sich wandten, noch obendrein intriguirte — weil er ihr und der Schwester drohend bedeuten ließ, wenn sie sich unterständen, etwas gegen ihn zu unternehmen, wäre es ihm ein Leichtes, sie im fremden Lande zu verderben. Dieser Zug paßt in die Anklageacten Beaumarchais', nicht in die Charakterzeichnung des Göthe'schen Clavigo; er konnte daher nicht blos, er sollte in dem Stücke unbedingt wegbleiben. Kann dies derselbe Clavigo sein, der noch ehe Beaumarchais erscheint, in einer Anwandlung wahrer Reue zu Carlos sagt: „Ich kann die Erinnerung nicht los werden, daß ich Marien verlassen, hintergangen habe — nenn's wie Du willst!" Unmöglich! Wer zur Treulosigkeit noch den kalten Hohn hinzufügen kann, macht sich solche sentimentale Vorwürfe nicht mehr.

Ehe wir noch Clavigo's wiederholten Abfall und dessen tragische Folgen betrachten, wollen wir nur einen Augenblick bei der Gestalt der Marie Beaumarchais verweilen. Es war eben keine lohnende Aufgabe, eine Figur zu zeichnen, die für den vorliegenden Conflict paßte, — ein Mädchen, das so sehr interessant nicht einmal sein darf, damit ihr eben das Unglück widerfahren könne, an dem ihr Herz zuletzt bricht. Dennoch wußte der Dichter einen gewissen schwermüthig süßen

Reiz um ihre leidende Gestalt zu verbreiten, durch die bescheidene stille Innigkeit ihrer Liebe und ihr erschütterndes Schicksal den tiefsten Antheil für sie zu wecken. Sie lebt und stirbt in ihrer Empfindung; ihre Krankheit sitzt da, wo ihre Liebe wohnt, in ihrem Herzen. Wie sie der Dichter zeichnete, ist sie in ihrer zarten Schwärmerei ganz ein deutsches Mädchen; ebenso hat auch der Bruder bei Göthe nicht das leicht- und raschblütige Pathos des Franzosen, sondern die starre, biedere Heftigkeit eines Deutschen. Er streift nahe an die Klinger'sche Weise der Charakterdarstellung, und wüthet später seine Entrüstung über Clavigo's Verrath ganz im Sturm- und Drangstyl jener Zeit aus. Der französische Beaumarchais hat immer etwas von einem Komödienbruder, ebenso erscheint seine Schwester nach dem Memoire als ein ziemlich gewöhnliches Mädchen, die sich auf die hergebrachte Weiberkomödie in ihrem Fall trefflich versteht; die Krämpfe, in die sie nach dem Bericht der älteren Schwester verfällt, als Clavigo sie verlassen, scheinen sich von den bekannten Theaterohnmachten nicht wesentlich unterschieden zu haben. Anfangs thut sie desgleichen, als ob sie von Clavigo durchaus nichts mehr wissen wollte; als er wiederkommt, verzeiht sie ihm trotzdem doch — und ebenso wird sie sich nach dem letzten Wortbruch ihres Verlobten, wenn auch nach längeren und stärkeren Krämpfen (wie Danzel spottend bemerkt), am Ende noch zu trösten wissen. „Nicht wahr, mein Kind?" sagt Beaumarchais in dem Memoire zu Marie, als sie sich versöhnlicher zeigt, „Du liebst ihn noch und schämst Dich

dessen wohl recht? Ich sah es. Aber geh' doch! Du bist deswegen nicht minder ein edles vortreffliches Mädchen, und da Deine Erbitterung ihrem Ende naht, so lasse sie endlich sich in den Thränen der Vergebung vollständig auflösen. Sie sind so süß nach den Thränen des Zorns. Er ist ein Ungeheuer, dieser Clavigo", setzt er lachend hinzu, „allein, wie es nun einmal ist, rathe ich Dir selbst ihm zu verzeihen. Für ihn wäre mir's lieber gewesen, wenn er sich geschlagen hätte, für Dich ist's mir lieber, daß er's nicht gethan hat." Auch Marie lacht zu diesen Worten mitten durch ihre Thränen. — Wie sie hier geschildert ist, qualificirt sie sich durchaus nicht für ein Trauerspiel; dem Verhältniß fehlt da alle Tiefe, wir stehen mitten drinnen im gewöhnlichen Lauf der Welt. Wie anders bei Göthe, der mit wenigen feinen Zügen diese Gestalt in's Tragische umzuzeichnen und das pathologische Motiv der Herzkrankheit mit Geschick und ohne Zwang dafür zu benützen verstand! Wie fein hat er auch an die Stelle jener Unterredung mit dem Bruder die wiederholten, vertrauten Gespräche Mariens mit ihrer älteren, ruhigeren Schwester zu setzen gewußt — da nur ein Weib diese Saite bei einem Weibe mit leisem, schonenden Finger zu berühren vermag, nur dem Blick der Schwester, der Freundin sich die Seele in solchem zarten Fall frei und offen darlegt.

Ich komme auf Carlos zu sprechen, diesen bösen Dämon von Mariens Glück. Er ist die Gestalt, welche dem sonst unbedeutenden anekdotischen Inhalt des Stückes erst Größe und Bedeutung giebt, eigent-

lich die enge Welt dieser Handlung weit hinaus überwächst.

Als Göthe diesen Carlos ersann, war er jünger wie Schiller, da er den Marquis Posa dichtete. Daß die Anschauungen, aus denen diese Figur zusammengewebt ist, in der Brust eines Jünglings reifen, der kalte feste Blick der Welterfahrung so früh neben der weichsten Gefühlsschwelgerei sich entwickeln konnte, muß unsere höchste Verwunderung erregen. Und doch war Göthe-Werther unter Umständen auch Carlos-Göthe — beide Elemente trug er frühzeitig neben einander in seiner Brust. Carlos ist der Repräsentant des souverainen Zug's in Göthe's Talent, der sich für jene Zeit doppelt verwegen hier ausspricht; mitten hinein gepflanzt zwischen die stoische Tugend Lessing's und die weltstürmenden Ideale Schillers steht er als der Vertreter jener genialen Selbstsucht da, welche die Welt nur als Material für den bedeutenden Geist ansieht. Hören wir seine Grundsätze. „Was Größe ist? Sich in Rang und Ansehen über Andere erheben? Nein! Wer nicht im Stande ist, sich gelassen über Verhältnisse hinauszusetzen, die einen gemeinen Menschen ängstigen würden, ist mit Bändern und Sternen, ja mit der Krone selbst nur ein gemeiner Mensch! Außerordentliche Naturen sind eben darin auch außerordentlich, weil ihre Pflichten von denen der gewöhnlichen Menschen abgehen; wessen Werk es ist, ein großes Ganze zu übersehen, zu regieren, zu erhalten, darf sich keinen Vorwurf daraus machen, geringe Verhältnisse vernachlässigt, Kleinigkeiten dem Wohl des Ganzen aufge-

opfert zu haben. Dies thut der Schöpfer in seiner Natur, der König in seinem Staate, und jeder bedeutende Kopf soll es ebenso thun!"

Es kann keine entgegengesetztere Freundespaare geben, als Don Carlos und Marquis Posa, Clavigo und Carlos; aber Beide verbindet ein gleich festes, gleich nothwendiges Band. Des Carlos Bündniß mit Clavigo soll diesem den sichern realistischen Halt geben, das des Marquis Posa mit Don Carlos dem Letzteren idealistischen Antrieb und Schwung. Wenn Posa Paradiese der Zukunft in seines Freundes Seele pflanzt, so möchte Carlos den Clavigo die schwere Kunst lehren, auf die Gegenwart zu wirken und sich ihrer zu versichern; wenn Jener sein kosmopolitisches Evangelium mit begeisterter Rhetorik vorträgt, entwickelt dieser mit der Kunst des Dialektikers die Theorie des souverainen Egoismus. Posa verlangt, daß der König selbst wie ein Bürger empfinde, Carlos findet nichts unverträglicher, als Hang nach Größe und bürgerliche Gesinnung; Jener glaubt an das Staatenglück, an das Wohl und die Machtfülle des Ganzen, dieser meint, daß das Ganze nur dazu da sei, damit der bedeutende Einzelne in ihm sein Uebergewicht, seine Größe empfinde. Auch der Marquis übt Curatel über seinen Freund, dem die Liebe zu Kopfe gestiegen, aber nur damit der Prinz nicht der Sache Flandern's, dem Interesse der Freiheit nicht verloren gehe; Carlos setzt sich zum Vormund über Clavigo, daß sich dieser nicht selbst verloren gehe, die höher strebende Natur in ihm nicht in bürgerlichen Rücksichten untersinke.

Es ist sein Stolz, daß Clavigo's Bedeutung selbst zum großen Theile sein Werk ist; er hat seine Freude an ihm, wie an einem stattlichen Hause, das er seit Jahren gebaut. Um so größer ist seine Besorgniß, als er den Funken, den Beaumarchais hineinwarf, zünden und aufflackern sieht, und nun eilt er herbei, so rasch als möglich zu dämpfen und zu löschen. Umsonst! die eingedrungene Flamme ist wohl bald erdrückt, aber das Gebälke, das Alles hält, war schon angebrannt und nun stürzt das ganze Gebäude morsch und haltlos zusammen. Umstimmen kann er wohl den Freund, ohne diesem aber die gemüthlose Entschlossenheit auch einflößen zu können, die ihm selbst so ganz eigen ist. Sein Auge, dem Carlos eben den Staar gestochen, verträgt noch nicht das schmerzliche Licht; wir finden ihn nach der großen Ueberredungsscene matt und kraftlos, wie einen Patienten nach einer gefährlichen Operation. Mit einem Strom von Thränen wirft er sich dem Carlos an den Hals: „Rette mich", ruft er, „vor dem doppelten Meineid, vor der unübersehlichen Schande, vor mir selbst — ich vergehe!"

Es liegt nun mit Folgerichtigkeit in der ganzen Anlage des Charakters, daß Clavigo, betäubt von dem innern Kampfe, wie er ist, alle ferneren Schritte Carlos ohne weitere Nachforschung überläßt; der Freund, der für ihn denken soll, muß auch für ihn handeln. Diesem steht dann die Einleitung einer verwegenen Intrigue gegen Beaumarchais ganz zu Gesicht; bei seinem kalt entschlossenen Wesen wird er

auch kein Bedenken tragen, selbst etwas Gewaltsames auf eigene Faust zu unternehmen, um nur dem Possenspiel, wie er es nennt, radical ein Ende zu machen. Aus der weichen Halbheit des Helden wäre auch wieder der Rückschlag erklärlich, daß er später über die allzu weite Vollmacht erschräcke, die er Carlos in dieser Sache eingeräumt. Kein bloßer Zufall, sondern ein innerer Zug wiedererwachender Reue müßte ihn dann auf einem nächtlichen Gange voll dumpfen qualvollen Sinnens vor das Haus Mariens führen; hier träfe er wie durch eine Schicksalsfügung mit dem Leichenzuge zusammen, um durch das Schwert des Bruders am Sarge der Geliebten reuig und versöhnt zu sterben.

Carlos macht aber den Clavigo zum Mitwisser, zum Theilnehmer seines Anschlags gegen Beaumarchais — und wenn der vom Standpunkt des Ersteren blos ein kecker, spanischer Gewaltstreich sein mag, so wird er für Clavigo, sobald er ihn acceptirt, zur ausbündigsten Verrätherei. Was der historische Clavigo durch das verwegene Mittel der Criminalanklage erreichen wollte, hat der Göthe'sche bereits erreicht; gleich, da Marie ihm verziehen, zerreißt Beaumarchais in übereiltem Edelmuth das Papier und stellt es ihm zurück. Wie schändlich nun, wie nichtswürdig, daß er jetzt noch auf den Vorschlag des Carlos eingehen kann, Beaumarchais durch jene lügenhafte Anklage zu verfolgen! Ob er diese auf Andeutungen des Carlos selbst aufsetzt, ob er sie ganz von dem letzteren schreiben läßt, macht keinen erheblichen Unterschied; wer sich auch nur überreden läßt, eine edelmüthige Handlung auf

diese Art zu entgelten, ist kein Schwächling mehr, sondern ein Elender.

Göthe selbst sagt, er habe, um ein Ende zu finden, den Schluß des Stücks einer alten Ballade entnommen; es ist jene, in der die Verse stehen:

Halt' still, halt' still, ihr Todtengräber,
Laßt' mich die Leich' beschauen!
Er hub den Ladendeckel auf
Und schaut' ihr unter die Augen.

Die Wirkung ist aber nicht die der tragischen Erschütterung und Versöhnung; Clavigo stirbt durch Beaumarchais' Degen wie ein armer Sünder, nicht wie ein irrender Held. Die sentimentale Reue, in der er sein Leben zuletzt an Mariens Sarge ausweint, macht fast einen widerwärtigen Eindruck, vollends der Bräutigamskuß, den er der Todten giebt, die doch über seinen Verrath gestorben. Wenn Sophie, wenn Beaumarchais selbst dem Sterbenden verzeihen, das Publicum fühlt mit dem wackeren Buenco, der noch jetzt ihm die Hand zu geben zögert, und hat in diesem Gefühle des Unwillens, das sich meist sehr deutlich ausdrückt, vollkommen recht.

Viel seltsamer und befremdender noch, als Clavigo, der wenigstens eine unbestrittene Bühnenexistenz hat, tritt uns die Stella entgegen, obgleich sie Göthe in besondere Affection nahm, und Wieland sie sogar weit günstiger beurtheilte, als den Clavigo.

In der unmittelbaren Nähe der titanischen Kraftmenschen — des Faust, der damals schon vorgerückt war, und seines mythischen Nachbar's, des Prometheus, der blos Fragment blieb — begegnen wir hier der schmelzendsten, sentimentalsten Frauenempfindung, die in den weichsten Molltönen modulirt wird, gleichsam dem in's Weibliche übersetzten Wertherthum. Der Gefühlsrausch geht bis zur völligen Narcotisirung des sittlichen Bewußtseins; schwül und betäubend, wie Nachtviolen- und Jasminduft in warmer Nacht, liegt die Atmosphäre entnervender Empfindsamkeit auf dieser seltsamen Dichtung.

Wenn Lessing die Geschichte der römischen Virginia in moderne Verhältnisse verpflanzte, so that hier Göthe ein Aehnliches mit einer Sage aus dem Mittelalter, der bekannten Historie des Grafen von Gleichen; aber während dort der ernste Dichter das Alterthum an Strenge der Tugend und Gesinnung fast noch überbot, wird von dem unseren hier den Irrungen der Liebe eine noch liberalere Absolution ertheilt, als sie selbst das Zeitalter der Minne gab.

Fernando hat seine Gattin, Cäcilie, verlassen, ohne mit ihr doch gebrochen zu haben; es war eine Flucht aus der Prosa der Ehe, als sie in ihren ersten Anzeichen leise heranrückte. Sein stürmendes Herz drängt ihn hinweg nach den Entzückungen neuer Leidenschaft; auf romantische Weise entführt er Stella, und ruht eine kurze, selige Zeit in weltvergessender Einsamkeit an der Brust dieses innigen Geschöpfs. Aber die Exaltation der Empfindung muß sich in ihrem eigenen

Uebermaß erschöpfen. „Wie oft,“ sagt Stella, „hat Alles an mir gezittert und geklungen, wenn er in unbändigen Thränen die Leiden einer Welt an meinem Busen hinströmte! Bis in's innerste Mark fachte er er mir die Flammen, die ihn durchwühlten. Und so ward das Mädchen von Kopf bis zu den Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl.“ Mit dieser Fülle von Empfindung, die er in ihr aufgeregt, läßt er bald auch Stella allein; ein abenteuernder Drang treibt ihn hinaus in die Welt, um in Kampf und Gefahren sein pochendes Herz zu beschwichtigen. Ein eigenthümlicher Zufall führt die beiden Verlassenen zusammen, deren Gemüthszustand der Dichter mit feinster Seelenmalerei schildert. Cäcilie hat bereits die dumpfe, öde Beruhigung der Resignation gefunden; sie ist tief unglücklich, aber in ihrem Unglück gefaßt. Stella ringt noch in heftigerem Gefühl mit ihrem Schmerz, der aber die Schönheit ihres Gemüths um so rührender hervortreten läßt. Zwischen all' diesen Seufzern und Thränen wird aber auch nicht eine Anwandlung des Hasses, kein einziger herber Vorwurf gegen den Treulosen laut. Cäcilie, die noch nicht ahnt, daß ihr stummer, und Stella's beredter Schmerz demselben Gegenstande gelten, sagt da das merkwürdige Wort: „Wir Weiber glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden?“ Wo nur der dunkle Naturdrang der Empfindungen waltet, da hört jede sittliche Zurechnung auf, da giebt es keine Schuld, kein Vergehen.

Fernando kehrt zurück: neu erwachte Neigung

führt den Umhergetriebenen wieder zu Stella's Füßen. Cäciliens gedenkt er nur nebenbei — wie einer Verschollenen, ja wie einer Hingeschiedenen. „Wenn Du um mich schwebst, theuerer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich! Du bist dahin; so laß mich Dich vergessen, in den Armen des Engels Alles vergessen — meine Schicksale, allen Verlust, meine Schmerzen, und meine Reue!" Stella fliegt ihm mit dem Enthusiasmus der reinsten, Alles vergebenden Liebe entgegen. „Lieber! Du warst lange weg — aber Du bist da! Ich will nichts fühlen, nichts hören, nichts wissen, als daß Du da bist! — Gott verzeih' Dir's, daß Du so ein Bösewicht, und so gut bist — Gott verzeih' Dir's, der Dich so gemacht hat — so flatterhaft und so treu!" Mitten in diesem Rausch von Entzückungen begegnet Fernando seiner Frau, die durch schnelle, heimliche Abreise den neu Vereinten Platz machen will. Noch erkennt er sie nicht, aber der erste flüchtige Blick schon macht ihn unruhig. „Muß mich die Gestalt dieser Frau an mein Vergehen erinnern . . . Herz! o Herz! wenn's in dir liegt, so zu fühlen und so zu handeln, warum hast du nicht auch Kraft, dir das Geschehene zu verzeihen?" Er erfährt Alles — das ganze namenlose Unglück, das er angerichtet; die Klagen eines ausgeweinten, durchverzweifelten Herzens, obgleich durch die Zeit gedämpft, ziehen schneidend durch seine Seele. Reuevoll umarmt er Cäcilie: „Nichts in der Welt soll mich von Dir trennen — ich habe Dich wieder gefunden!" — „Gefunden, was Du nicht suchtest!" erwiedert sie mit leisem Vor-

wurf. Fernando benimmt sich in diesem Conflict ganz als Weislingen der Dritte; mit jener völligen Haltungslosigkeit, die ein Erbübel der Göthe'schen Liebhaber ist, und sich noch obendrein in der eigenen Schwäche und Elendigkeit in sentimentalen Reflexionen bespiegelt. Flucht ist der erste Gedanke dieser Tapferen; ohne Abschied will er Stella zum zweiten Male verlassen, aber die Anstalten zur Abreise verrathen ihn — er muß nun der ohnmächtig Hinsinkenden selbst es gestehen, daß Cäcilie sein Weib ist. Nirgends Rath und Hilfe — keine Aussicht, den furchtbaren Knoten zu entwirren. In diesem schweren Augenblick zeigt sich Cäcilie als „die freie Gemüths- und Verstandesheldin," die durch Stella's Lage tief bewegt, der gewaltsamen Lösung vorbeugen, ihre ehelichen Ansprüche mit edler Entsagung aufopfern will. „Ich bin nur ein Weib" — sagt sie fest und ruhig — „ein kummervolles, klagendes Weib; aber Entschluß ist in meiner Seele. Fernando, — ich bin entschlossen — ich verlasse Dich!" Sie erklärt ihm ihr Gefühl; es sei nicht eigennützig, wie die Leidenschaft einer Liebhaberin, sondern rein und lauter, wie das Gefühl einer Gattin, die aus Liebe selbst ihre Liebe hinzugeben vermag. Fernando will von einem solchen Opfer nichts wissen; da erzählt sie ihm jene alte Geschichte des Grafen Gleichen — zeigt ihm im Bilde derselben eine m i l d e r e Lösung. Sie selbst will so handeln, wie die Gattin des Grafen, ebenso wie jene zu Stella sagen: „Nimm' Alles das, was ich dir geben kann — nimm' die Hälfte deß', er ganz Dein gehört — Nimm' ihn ganz! laß mir

ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der Anderen was zu rauben!" Ein Strahl freudiger Hoffnung zuckt bei diesen Worten durch Fernando's Seele. Mit dem Ausruf: Mein! Mein! umarmt er Beide, fest sie an seine Brust schließend — und Thränen der Empfindsamkeit sind die Weihe und Salbung der romantischen Doppelehe, mit der das Stück in seiner ursprünglichen Form schließt.

Es ist begreiflich, daß dieser Schluß lebhaften Widerspruch hervorrief, das Stück um seinetwillen sogar in den üblen Ruf einer Vertheidigungsrede für die Bigamie kam. In der That wird ein Verhältniß, das nach der gewöhnlichen Ordnung der Welt das höchste Aergerniß erregen müßte, hier vor dem inneren Gefühl gerechtfertigt, ja dichterisch glorificirt; der Gegensatz von Herz und Welt, das Hauptthema der sentimentalen Poesie, steigert sich hier sogar zu einem Gegensatz von Empfindung und Sittlichkeit. Herzen, die sich nichts versagen können, verlieren zuletzt alles sittliche Maß — dies ist die unbeabsichtigte Moral dieses Stückes, das selbst vor lauter Seele und Gefühl unmoralisch ist.

Als Göthe die „Stella" 1806 auf die Bühne brachte, zeigte sich das Publicum durchaus nicht geneigt, auf jenen bedenklichen Schluß einzugehen. Was that da der Dichter-Dramaturg? Er metamorphosirte das Stück zwischen der zweiten und dritten Aufführung zur Tragödie; Stella stirbt da durch Gift, Fernando erschießt sich — wohl mit jener Pistole aus dem Nachlasse Werther's, die freilich inzwischen etwas rostig

geworden. „Bei näherer Betrachtung zeigte es sich," so äußert sich Göthe herüber selbst, „daß nach unseren Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältniß eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei, und sich daher vollkommen zur Tragödie qualificire." Der Versuch der verständigen Cäcilie, das Mißverhältniß in's Gleiche zu bringen, muß fruchtlos bleiben; im fürchterlichsten Augenblick steht sie rathlos zwischen Zweien, die sie nicht trennen, nicht vereinigen kann. Stella, deren Leben ganz nur Liebe war, führt die Liebe auch in den Tod, während sie sterbend noch die Hände der beiden Gatten zusammenzubringen sucht; Fernando's Tod muß nun auch nothwendig folgen, als die tragische Sühne seiner Schuld. Die beiden Personen, deren Verhältniß außer der sittlichen Ordnung stand, gehen unter — Cäcilia, die Gattin, überlebt allein. —

Wir schließen hier die Darstellung der Jünglingsjahre des Dichters, so weit sie mit unserer Aufgabe zusammenhing. Auf die frische, körnige Naivetät der faustrechtlichen Zeit im „Götz" sahen wir die sentimentalen Nachklänge von „Werther's Leiden" nachfolgen; wenn dort ein klarer, heller Sonnenschein auf allen Gegenständen ruht, so scheint jetzt der Mond träumerisch durch schwankende Wolkenbildungen, nach denen das feuchte Auge sehnend ausblickt. Das dramatische Schaffen des Dichters selbst, das mit der hellen klaren Objectivität des Götz so glänzend begann, verliert sich später in auffallend schwächerer, ja kränkelnder Weise

in die Darstellung psychologischer Probleme, innerlicher Conflicte, sentimental aufgeregter Seelenzustände. Nur der empfindende, nach Innen bewegte, nicht der handelnde, der wirkende Mensch ist Gegenstand dieser dramatischen Dichtungen; wir sehen da keine bedeutenden Zwecke, keine großen Entwürfe und Thaten, nur immer das mit sich beschäftigte, sich selbst zuletzt verwöhnende Herz — statt der Abhärtung des Willens in der Schule der Welt, die uns das Drama zeigen soll, nur das Schwanken widersprechender Gefühle, die lähmende Unentschlossenheit, den erschlaffenden Zweifel. Töne der tiefsten Poesie ziehen hindurch, wunderbare Offenbarungen des menschlichen Herzens — aber es ist in ihnen nicht jener eherne Klang, nicht jener kräftige Metallton, der aus dem Drama klingen und unsere innersten Kräfte aufrufen und wecken soll. Sieht man genauer zu, so ist Werther, Clavigo, Fernando immer wieder der Dichter selbst, in seinem wechselnden Verhältniß zu den Frauen, die ihm damals so viel zu schaffen gaben, dargestellt; bald hoffnungslos anbetend und seine heiligsten Gefühle in überquellendem Drange hinströmend — bald in nüchterner Stimmung die viele Zeit beklagend, die der strebende Geist mit Weibern nutzlos vertändelt, — bald wieder in seiner stürmenden Leidenschaft unwiderstehlich, und in eine Schuld verwickelt, die nur der eigenen, gefährlichen Liebenswürdigkeit entstammt.

Der Dichter ist voll von sich und scheint von sich selbst nicht fortkommen zu können, beiläufig wie in anderem Sinne auch Schiller in der Jugendperiode seines Schaffens — freilich müssen wir hinzusetzen,

in einem bedeutend anderen Sinne. Während bei diesem Carl Moor, Ferdinand, Marquis Posa die Ideen, die Begeisterung, das Pathos des Dichters vertreten und aussprechen, so spiegeln die Jugendhelden Göthe's nur seine Gefühle, Stimmungen und ganz individuellen Zustände ab; es ist ein lyrisch sentimentaler Subjectivismus im Gegensatz zu dem inspirirten, pathetischen, der Schiller so sehr bezeichnet. Dabei ist aber Göthe in der Darstellung selbst des Eigensten, Innerlichsten wieder von der reinsten, echt künstlerischen Objectivität, während Schiller's in die Welt hinausstürmender Enthusiasmus auch da, wo er den fremden Stoff ergreift und gestaltet, voll subjectiver Wärme, aber ebenso subjectiv befangen bleibt. Dem letzteren ist von Anfang an der Zug nach dem Heroischen und Großen eigen; er sucht das Drama zu einer Heldenpoesie im modernen Sinne, wo es den Kampf um Ideen gilt, zu steigern; Göthe dagegen nimmt auch in der dramatischen Dichtung, nachdem er nur im Götz mit keckerem Auftrag, mit breitem Pinsel gemalt, gar bald den fein zugespitzten Stift zur Hand, liefert auch da nur novellistische Albumblätter, zarte, sorgsam getuschte Umrisse, die bei der ausschließlichen Versenkung in das Seelenleben, bei der feinen Analyse der Empfindungen etwas entschieden Weibliches, um nicht zu sagen, Weichliches erhalten. Dieser Zug bleibt im Allgemeinen der Göthe'schen Poesie, und das Streben nach künstlerischem Maß und Gleichgewicht, das in der nächsten Periode vorwaltet, ist eher geeignet, ihn festzuhalten, als zurückzudrängen. —

Wir haben nur noch im Vorübergehen ein ungemein anziehendes kleines Stück, die kostbarste der Kleinigkeiten Göthe's, zu erwähnen, ehe wir vollends von der Götz- und Wertherperiode scheiden. Es ist das einactige Schauspiel: „die Geschwister", welches wohl schon in die erste Weimarer Zeit (1776) gehört, aber noch wesentlich den Charakter der eben geschilderten Periode trägt. Wie Stella ein weiblicher Werther, so ist Marianne eine bescheidenere, aber gleich liebliche Schwester von Gretchen und Klärchen. Die zartesten Regungen eines stillen, liebevollen Herzens, das in seiner Empfindung wie in einem Naturelement lebt und webt, treten uns hier in der ansprechendsten Naivetät entgegen; in den drei Scenen Mariannen's mit dem Knaben, mit Fabrice und Wilhelm drängt sich die ganze Fülle einer reinen weiblichen Gefühlswelt, gleich einer schwellenden Knospe empor. Besprechen und zergliedern läßt sich dieses kleine Juwel Göthe'scher Poesie ebenso wenig, als sich der milde Glanz einer Perle, der Zauber einer innigen Melodie beschreiben läßt; hier kann die Eitelkeit des Erklärers gar kein Geschäft machen. Wir aber senden der innigen Natürlichkeit dieser wenigen Scenen den wärmsten Abschiedsgruß nach, ehe wir Göthe in die Phasen seiner künstlerischen Klärung und Veredlung, aber auch der allmäligen Erkältung folgen.

III.

Göthe's Dramen aus der Zeit seines classischen Styls.

„Egmont. — „Iphigenia auf Tauris." — „Torquato Tasso."

Die Zeit, da der Dichter durch Dick und Dünn mit den Stürmern und Drängern ging, ist vorüber — wir folgen ihm jetzt in neue Verhältnisse, sehen neue poetische Anschauungen und Gestalten in ihm aufkeimen. Göthe am Hofe — ist das eine Schlagwort dieses Capitels: das Originalgenie als Künstler — das andere, bedeutungsvollere desselben.

In Weimar wird anfangs das alte Leben fortgesetzt; der Sturm und Drang scheint hoffähig geworden zu sein — aber bald bereitet sich der entscheidende Wendepunct bei Göthe vor. In der ersten Zeit spielt man die Wertherkomödie mit Ostentation fort; der Herzog selbst und seine Umgebung legen den historischen, blauen Wertherfrack an — doch nicht lange, und Göthe erledigt in der Farce „der Triumph der Empfindsamkeit" die Wertherei auf immer, und erklärt sie in toller Selbstverspottung für einen überwundenen Standpunkt.

Anfangs wird mit aller licentia poetica darauf los geliebt — der Dichter „log und trog sich“, wie er sagt, „bei allen hübschen Gesichtern herum, und hatte den Vortheil, immer im Augenblick zu glauben, was er selbst sagte“; aber bald liegt der jugendlich Uebermüthige still und folgsam zu den Füßen einer klugen Frau, die ihn lenket, sänftiget und beherrscht, jetzt die weiße Hand beruhigend auf seine brennende Stirne legt, ein andermal die „Laune des Verliebten“ in vertauschten Rollen mit ihm spielt, um ihn durch den Wechsel von Zärtlichkeit und Kälte zugleich anzuziehen und zu ängstigen. Benahm sich wohl Göthe am Hofe der Herzogin-Mutter, dieser lustigen lebensfrohen Dame im Anfange viel anders, als kurz vorher in den Frankfurter Cirkeln? Einmal entsetzte er sie mit einer unerhörten Behauptung, dann sprang er auf und tanzte und tollte im Zimmer umher mit Possen, über die sie vor Lachen ersticken wollte. Das Getreibe der ersten wilden Wochen in Weimar ist bekannt genug; das Hetzpeitschenconcert auf dem Markte, das Weintrinken aus Schädeln ꝛc. Wenn Göthe den Teufel im Leibe hatte, war er nach Wieland's Aeußerung „wie ein muthiges Füllen, das von vorn und hinten ausschlägt, und dem allzu nahe zu kommmen nicht gut war.“ Doch wie lange währte das? Kaum hatte er seine „politische“ Laufbahn in Weimar angetreten, so stimmte er die geniale Ausgelassenheit seines Betragens schnell herab; er benahm sich sofort, wie Wieland gleichfalls zu rühmen weiß, „mit untadeliger σωφροσύνη und aller ziemlichen Weltklugheit“, — und wieder nicht

lange — da geht jene schickliche Haltung vollends in die strenge, ernste „Taciturnität“ des Kammerpräsidenten über, die kaum der Herzog ein und das andere Mal zu entrunzeln vermochte . . . Aus Werther-Tasso war ein ganzer Antonio geworden, freilich ein Antonio mit poetischer Innerlichkeit und Tiefe; nach außen Hofmann, für sich Forscher, Künstler, Poet.

Der Geschmack, jenes Verhalten zur Poesie, zur Kunst und den äußeren Formen des Lebens, in dem sich dichterischer Sinn und Weltsinn vereinen, da er dem Künstler, dem schönen Geist ebenso eigen sein soll, wie dem gebildeten Diplomaten, trat immer entschiedener an die Stelle jenes schwelgenden, sorglosen, um die Weltsitte unbekümmerten Phantasielebens, welches die Göthe’sche Jugendzeit so sehr charakterisirt. Das Maß und die Selbstbeherrschung, womit er sein äußeres Wesen, seinen Verkehr mit der Welt in die Formen der Sitte band, wirkte zügelnd und mäßigend auch auf die Kräfte seiner Phantasie, brachte aber freilich einen Anflug höfischen Wesens und diplomatischer Zurückhaltung auch in seine Dichtung. Mit der Taciturnität des Kammerpräsidenten ging in Kurzem die Schweigsamkeit, die sichere Ruhe des Meisters Hand in Hand, der stillen Blicks auf seinen künstlerischen Zwecken ruht — aber die Gewohnheit, bei der Klein-Regiererei in dem Weimarer Conseil auch das Unbedeutende mit Grandezza und Wichtigkeit zu behandeln, übte zum Theil auch auf sein dichterisches Schaffen Einfluß, und ließ ihn da oft das Nebenwerk zeitraubender Spielereien mit demselben Ernst betrachten und zur

Geltung bringen, wie die höchsten, würdigsten Kunstaufgaben.

Mitten in dem betäubenden Wechsel von diplomatischen Sitzungen, Maskeraden, Jagden, Vorstellungen auf dem Liebhabertheater, Schlittschuhpartien &c. wurde es in der Seele des Dichters trotz des äußeren Lärmens still und stiller, und eine neue Form der poetischen Anschauung dämmerte in seiner Seele empor, wie die schönen Linien einer fernen Küste, die aus Morgennebeln tauchen. Das Talent hat Pflichten gegen sich selbst, die durch Unterlassungssünden am ehesten verletzt werden — und solcher hatte sich unser Dichter während der ersten Jahre des geschäftigen Müssiggangs in Weimar vielfach anzuklagen. Aber Eines, und zwar ein Wesentliches war durch diese Pause doch gewonnen; der schärfere Einschnitt nämlich zwischen der Jugendzeit und der Periode der Reife, ein heilsames Ausruhen der productiven Kräfte, die ahnende Vorbereitung zu neuen, höheren Aufgaben. Göthe ließ sich auch hierin durch den stillen Zug eines inneren Schicksals leiten, das er über all' seinen Kräften walten fühlte; wie den Orest eine Orakelstimme in den heiligen Hain von Tauris führte, so geleitete auch unseren Dichter eine Götterhand, leise lenkend, in den geheiligten Bezirk des idealen Friedens, der reinen künstlerischen Vollendung. Schiller zog sich in die Klause philosophischer Betrachtung zurück, um aus ihr heraustretend mit der Sicherheit des Meisters an die Fortsetzung seines dichterischen Lebenswerkes gehen zu können — Göthe's Genius wirkte mitten unter den

Weltzerstreuungen, wo der Dichter sich selbst fehlte, gleich der Natur in dunkler, heimlicher Tiefe, bis die frischen Keime schwellend an's Licht der Sonne traten, und er selbst staunend der neuen Kräfte gewahr wurde, die sich aus seinem Innern an die Oberfläche hoben.

Das Maßhalten, die σωφροσύνη ist die echt griechische Tugend — kein Wunder daher, daß jetzt dieses Streben Göthe's, sein Wesen mit sich und der Welt in reines Gleichgewicht zu bringen, ihm selbst als ein hellenischer Zug in seiner eigenen Natur aufging.

Wenn in der ersten Periode der productive Dichter mit aller Frische der Jugendlichkeit bei ihm hervortritt, so in der zweiten der ordnende, formende Künstler in der reinen Klarheit der sich selbst beschränkenden Kraft. An die Stelle des titanischen Dranges tritt olympische Ruhe; wie es ehedem seine Seele nach gewaltigen Stoffen hindrängte, große Intentionen ihm im Gemüthe gährten, so geht jetzt sein ganzes Streben auf Veredlung der Form, auf Ebenmaß und Harmonie. Der Drang nach Ursprünglichkeit, nach gemüthvoller Naivetät und Frische führte den jugendlichen Dichter dem Volksliede und dem Mittelalter, dem Hans Sachs und den deutschen Volksbüchern zu; das mächtig erwachte, künstlerische Bedürfniß leitet ihn auf die Lichtspur der Alten zurück, und die Wogen des homerischen Gesanges schlagen melodisch an sein lauschendes Ohr.

Die anderen Stürmer und Dränger verhielten sich dem Alterthum gegenüber etwa so wie Rembrandt, der

auf altes Kupfergeschirr und rostige Rüstungen deutend, sagte: dies seien seine Antiken. Sie steckten noch, wie Georg, in Hansens Küraß, verehrten noch wie Bruder Martin, die eiserne Hand Götzens wie eine Reliquienhand, während Göthe'n bereits der classische Tempelfriede der hellenischen Kunstform umfing. Noch im Jahre 1787, als Göthe die eben in der Verseform vollendete „Iphigenia" seinen römischen Freunden vorlas, konnten sich diese in den ruhigen Gang der Dichtung nicht gleich finden. Sie erwarteten, unter ihnen besonders Maler Müller, wieder etwas Berlichingisches; auch Tischbein wollte „diese fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft" nicht zu Sinne. Der mächtige Anstoß, welchen Göthe, der Jüngling der Zeit gegeben, wirkte noch immer nachtönend in ihr fort, während er selbst schon eine neue, ihr fremde Form der Bildung für sich gewonnen hatte.

Fast scheint es, als ob wir nun mit unserem Standpuncte gerückt, eine weit günstigere Auffassung für die Weimarer Einflüsse auf unseren Dichter gewonnen hätten, als wir sie früher aussprachen. Es frägt sich ernstlich: Fallen die Nachtheile, die das Hofleben für ihn hatte: die Vergeudung seines Talentes an poetische Bagatellen, das Eindringen höfischer Rücksichten in die Poesie, die Theilung seines Berufes in eine amtlich-prosaische und dichterische Thätigkeit so gar nicht entscheidend in's Gewicht? Oder kann etwa selbst ein Raphael dabei gewinnen, wenn er durch zehn Jahre fast nichts als Transparente für Illuminationen und Hoffeste malt?

Die Sache hat in der That zwei Seiten. Wenn wir eines oder das andere von seinen Hofdichtungen Operetten, Maskenzügen lesen, — wenn wir später sehen, wie ihn sogar die Lorbeeren eines Schikaneder nicht ruhen ließen und zu einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ bestimmten, — wenn wir bedenken, in welch' kleinlicher Weise er im „Großkophta“, dem „Bürgergeneral,“ den „Aufgeregten“ die Vorzeichen, die Symptome, ja das Wesen der Revolution selbst auffaßte und behandelte: dann überkommt uns ein sehr begreiflicher Aerger, dann möchten wir glauben, daß der Dichter von Anfang an ganz in dem Intendanten der Hofbelustigungen aufging, daß weiterhin sogar der Geheimrath sich zu dem Nebengeschäft herbeiließ, die Weimarer Ministerialstandpunkte gegenüber den großen Zeitfragen gelegentlich zu dramatisiren und in Scene zu setzen. Dann scheint es fast, als ob Göthe das hohe Gefühl seines Berufs, das richtige Verständniß der Welt, den freien Schwung seiner poetischen Auffassung mit der Erlangung seiner vornehmen Stellung eingebüßt, nur auf Kosten seines Genies Carriere gemacht hätte . . . Doch wir brauchen wieder nur „Iphigenia,“ „Egmont,“ „Tasso,“ „Hermann und Dorothea“ zur Hand zu nehmen, um dem größten der deutschen Dichter beschämt das Unrecht abzubitten, das wir ihm mit solchen voreiligen Beschuldigungen angethan. Dann sehen wir, welch' ein köstlicher Kern langsam in seinem Inneren reifte, während er sich nach Außen zu zersplittern, den Schatz seines Talentes mit muthwilligen Händen zum Fenster hinauszuwerfen schien. — Dann finden wir,

daß er der Nation doch nicht so viel zu jener Zeit entzog, als er sich von ihr scheinbar ganz abwendete. Wer war auch damals dieser Gläubiger: die Nation genannt, die den Dichter wegen saumseligen Producirens, wegen poetischer Kammerherrendienste rc. hätte belangen sollen? Er war überhaupt noch gar nicht da! Erst unsere Dichter haben dem deutschen Volke die höhere, geistige Existenz gegeben, haben sich selbst diesen Gläubiger geschaffen und ihn fordern gelehrt — bis die Späteren gar nicht mehr wußten, was und wie viel sie überhaupt fordern durften.

Daß Göthe's höchstes Streben bei allen Störungen und Ablenkungen von Außen stets auf die harmonische Entwicklung seiner Individualität, auf die Steigerung sowohl, wie auf die Ausgleichung seiner Kräfte gerichtet war, darüber kann weiter kein Zweifel erhoben werden. Wie bunt es auch um ihn herging, sein Ziel ging unablässig dahin, Herr über sich zu werden, „alle Fasern seiner Existenz durchbeizen zu lassen", so sauer ihm auch oft, wie er selbst offen eingesteht, dieses Leben ward. Fürwahr — theuer genug kam ihm das kleine Stück Gartengrund zu stehen, in dem er seine edelsten Schöpfungen pflanzte — doch diesen gegenüber können wir vergessen, welch' kleinliche Servitute sich sonst daran knüpften.

Gegenüber dem Productionsreichthum der Götz- und Wertherperiode (1771—75) fällt allerdings die abgerissene und fragmentarische Thätigkeit des Dichters im jenem Zeitraume auf, der zwischen die Uebersiedelung nach Weimar (7. Nov. 1775) und die italienische

Reise (1786—88) fällt. Außer den Werken, die wir besprochen oder doch berührt haben, wurzelt ja auch der „Faust" wesentlich in der Jugendzeit des Dichters; was Göthe davon am 16. Juli 1780 den Herzogen von Weimar und Gotha, und des letzteren Bruder, dem Prinzen August vorlas, stammte noch aus Frankfurt her und blieb unverändert bis zur italienischen Reise. Ebenso war auch Egmont kurz vor der Abreise nach Weimar bereits begonnen; die weitere Arbeit daran schleicht mit Unterbrechungen und Hindernissen langsam dahin, bis sie endlich, gleichfalls in Italien, zum Abschluß gelangt. Den ersten 10 Jahren in Weimar gehören von den größeren Sachen nur an: die Anfänge zum Wilhelm Meister, dessen früheste Erwähnung in das Jahr 1777 fällt, die Iphigenia in Prosa die am 14. Februar 1779 begonnen und schon am 6. April desselben Jahres am Hofe der Herzogin-Mutter Amalie gespielt wurde*), dann der erste Prosa-Entwurf zum Tasso (April bis Juni 1780), welchen aber außer der Frau von Stein und Knebel niemand gesehen zu haben scheint, und der später dem Dichter selbst so unglücklich gerathen erschien, daß, wie er sagt, was dastand, zu nichts zu gebrauchen war.

---

*) Den Leser dürfte die Besetzung dieser ersten Aufführung der „Iphigenia" interessiren. Sie war folgende:

Orest	Göthe.
Pylades	Prinz Constantin.
Thoas	Knebel.
Arkas	Seidler.
Iphigenie	Corona Schröter.

Der neue, künstlerische Gehalt war bereits in der Seele des Dichters herangewachsen, noch fehlte ihm aber die helle Klarheit und Bestimmtheit der künstlerischen Form — und zu dieser sollte er in Italien gelangen. Dorthin drängte es ihn jetzt mit allen Kräften seiner Seele. Die Anregungen, die ihm früher die Natur, das Leben und die Liebe in quellendem Reichthum geboten, mußte ihm jetzt die Kunst entgegenbringen, die allheilende und verjüngende — nachdem ihn das Leben eingeschränkt, beklemmt und in ein Gespinnst von Sorge und leerer Geschäftigkeit hinabgezogen. Während er sich mit Selbstverleugnung in trockene Arbeiten aller Art stürzte und sich ein Stück des „Weimarer Reichs" nach dem anderen wie auf einem Spaziergange übertragen und aufbürden ließ — da war ganz in der Stille jener reine, edle Kern in ihm gereift, der nun alle fremdartigen Schalen mit mächtigem, unwiderstehlichem Drange abstieß. Je prosaischer jene äußeren Beschäftigungen wurden, desto reiner und schärfer schied sich in seinem Inneren die Poesie von der Prosa des Lebens, desto mehr durchläuterte sich in ihm das ideale Element der Dichtung und machte sich von all' den naturalistischen Schlacken frei, die ihr früher noch anhingen. Schon jene erste Gestalt der „Iphigenia," die er mitten unter Protokollen und Acten, mit Straßenbesichtigung und Rekrutenausbebung (!) beschäftigt, dichtete, konnte ihm ein deutlicher Beweis sein, wie sehr sein Gott ihn im Geheimen gesegnet; aber dieser Segen mußte gehegt und gepflegt, er mußte dankbar festge-

halten werden, damit er in dem Stoßen, Schieben und Drängen von Außen nicht wieder verloren gehe. Nachdem der Dichter einmal die reine Opferflamme auf dem Altare der Schönheit und Kunst angezündet, da galt es, die Götter, denen er nur in der Ferne geopfert, mit eigenen Augen, in beseligender Nähe zu schauen, ihren Anblick für immer in die erweiterte Seele zu prägen.

In Florenz, in Rom, in Neapel tritt uns Göthe als ein völlig Anderer entgegen, wie damals, da er in Straßburg, in Frankfurt noch in der Mitte des jungen Deutschland der 70ger Jahre stand. Nicht dies war seine Aufgabe, das Streben der Sturm- und Drangperiode gänzlich zu verneinen, nur es zu corrigiren und in's rechte Bett zu leiten; aber in Italien gab er sich sehr die Miene, als ob er den Drang seiner Jugend nicht mehr vertreten, die tiefe Wahrheit in all' jenen reizenden Irrthümern gar nicht weiter gelten lassen und anerkennen wolle. Selbst das, was ihn früher in der Kunst anregte und erfreute, wurde nun negirt und zurückgewiesen; die Gothik erschien ihm jetzt selbst wie ein gährender Sturm- und Dranggeschmack in der Baukunst; Vitruv und Palladio wurden neben Homer seine neuen Lehrer, Meister Erwin und Hans Sachs fanden keinen Platz unter den vornehmeren Schatten, die sich zu vertrautem Gespräch aus dem Pantheon, aus dem Kolosseum an den Dichter herandrängten. Nur Faust, der ernste, nordische Zauberer, behauptete sich allein neben diesen formhellen, classischen Eindrücken; während Iphigenia ihren Opfer-

weihrauch in die reine Flamme streute, braute die Hexe für Faust, der schon auch im Manuscript recht alt geworden war, unter absurden Sprüchen ihren Verjüngungstrank. Dieser, sowie die heitere, edle Gestalt Egmonts, die auch den Dichter nach Italien geleitet, knüpften noch den Nord an den Süd, die frühere Jugend an die reifere Männlichkeit, die Periode des genialen Naturalismus an die des idealen Kunststyls, der ruhigen Classicität.

Die Thätigkeit Göthe's in Italien beschränkte sich größtentheils nur auf die formelle Durchbildung älterer Dichtungen, die gleichsam die Luft des Südens zum völligen Ausreifen benöthigten. Hier bildete er den feinen Gliederbau seiner dichterischen Sprache aus; hier fand er jene unvergleichliche Melodie seines Verses, der aber nicht gleich dem blancvers des Shakespeare oder dem Schiller'schen Jambus die vorwärts drängende Bewegung, den dramatisch beschleunigten Schritt hat, sondern sich gleich den Wellen eines Sees ruhig auf- und niederwiegt, und unwillkürlich schon ein langsameres, fein abgewogenes Tempo des Vortrags ohne alle heftigeren, leidenschaftlichen Accente verlangt. In solche Verse schrieb nun Göthe seine „Iphigenia" um, ohne sonst wesentlich an ihr zu ändern — er ließ nur die ohnehin rhythmischen Tonfälle ihrer poetischen Prosa Zeile für Zeile, Periode für Periode regelmäßig erklingen; tiefer eindringend war die Umgestaltung des „Tasso," der in Italien so eigentlich neu gedichtet wurde, in den Lust- und Prachtgärten von Florenz seine südliche Farbe, sein warmes Colorit erhielt, um dann

wie in schmerzlich-wehmüthigen Nachgenuß der italienischen Eindrücke nach der Rückkehr des Dichters vollends beendigt zu werden. Egmont ward in Rom, ein halbes Jahr nach der Iphigenie fertig; auch die beiden Singspiele: „Erwin und Elmire", und „Claudine von Villa Bella" erhielten in Italien ein neues rhythmisches Festkleid.

Die Würdigung der italienischen Kunststudien Göthe's liegt außer unserer Aufgabe; so viel können wir aber behaupten: Alles, was der geistreiche Dilettant in der bildenden Kunst durchaus lernen wollte — zeichnen, modelliren, einen reinen Umriß beschreiben, die Farben übereinstimmen — das sah auf's glücklichste der Dichter ab, und eignete sich plastische Vollendung, Eurhythmie der Form, edle Contouren, Farbenharmonie im besten Sinne an. Vor Allem aber befestigte sich sein Stylgefühl, der Sinn für das Abgeschlossene, Gesetzmäßige, Kunstgemäße in der Dichtung durch jene Studien weit mehr, als es bei ihm, dessen Natur eine wesentlich anschauende war, durch irgend eine abstracte Theorie bewirkt werden konnte. Auch hier drängt sich uns wieder ein wesentlicher Gegensatz in dem Entwicklungsgang Göthe's und Schiller's auf. Was Jenem die lebendige Form der bildenden Kunst war, eine „Vermittlerin des Unaussprechlichen," das war diesem die transcendentale Form des philosophischen Gedankens; ihn zog es aus der Poesie mächtig empor in die geistige Sphäre des Denkens, um dort für seine Ideen den inneren Halt zu finden; Göthe'n dagegen drängte es ebenso nach der sinnlicheren Solidität, der

strengen materiellen Bedingtheit der Künste hin, um da die Gesetze des Styls, in dauernde Formen versenkt, gleichsam mit den Händen zu tasten, mit den Augen ablesen zu können. Kalt ist freilich zuletzt Beides, der plastische Marmor wie die philosophische Abstraction. Göthe's Dichtung gewann an Adel und Schönheit, verlor aber ebenso an Wärme und Innigkeit in der Nachbarschaft der Bilder und Statuen; Schiller's Poesie gewann durch seine Vertiefung in die Speculation an Würde des Gedankenausdruckes, büßte aber in gleichem Maße von dem Feuer und der hinreißenden Kraft der Leidenschaft ein, die seine Jugendstücke durchdringt.

Bei Göthe vollends ist das immer entschiedenere Streben, auch als Poet zu bilden und zu formen, die Harmonie eines Gemäldes, einer plastischen Gruppe ebenso in die dichterische Composition zu bringen — dem dramatischen Schaffen nichts weniger als günstig. Dieser Punkt ist es, der hier zunächst unser Interesse angeht.

Wir haben schon bei der allgemeinen Charakteristik unseres Dichters erkannt, daß seine dramatischen Dichtungen die Poesie im Allgemeinen weit mehr bereichert haben, als speciell die Bühne. Für die letztere haben sie zu wenig und zu viel: zu wenig der einschlagenden theatralischen, zu viel der feineren poetischen Wirkung. Während der Dichter mit verschwenderischem Pinsel Localtöne, Luft und Licht auch mit in seine Stücke

hineinmalt, Farben, die kein Lampenlicht vertragen — fehlt es ihm gerade an dem Wesentlichsten, was auf dieser Bretterwelt wirkt, an Raschheit des Ganges, sinnlicher Kraft, Affect und Pathos. Dieser Mangel steigert sich mit der fortschreitenden künstlerischen Bildung Göthe's. Bei der eigenthümlichen Richtung, welche diese nahm, mußte sie ihn den Aufgaben des Drama's von Schritt zu Schritt mehr entfremden, ihn von der wirklichen Bühne immer entschiedener ablenken.

Jene dramatischen Dichtungen, in denen das Leben in Massen heranrückt, eine große Weltschau über die wechselnden Gestalten des Daseins gehalten wird, gehören durchaus der Jugend Göthe's an: Götz, die Bürgerscenen in Egmont, die Hauptscenen des Faust. Jetzt sind wir auf einmal jenem bunten Lebensgewimmel entrückt, wie es in der wechselnden Scenerie des Götz, auf dem Markt von Brüssel, in der Spaziergangsscene des Faust an uns heranwogt — still und stiller wird es um uns, die geheiligte Umfriedung des Tempelhaines von Tauris, die stille Abgeschiedenheit der Palasträume und Gärten von Belriguardo hält das Weltgetriebe von sich fern, und läßt kaum in fernem Nachhall die Brandung der Lebenswogen vernehmen. Je reiner, classischer, gefeilter die Form wird, desto mehr wird die sinnlich faßbare Action, die Bewegung des äußeren Lebens aus ihr ausgeschieden; je einfacher das Sujet, je knapper und enger der zu verarbeitende Stoff, desto breiter wird Anordnung und Ausführung. Der Dialog zieht in geistreicher Redseligkeit immer weitere Kreise, über Nahes und Fernes

sich verbreitend; die Bilder und Gleichnisse erhalten immer mehr den epischen, den ruhig schildernden Charakter, statt des beflügelten Drangs der dramatischen Bildersprache; der Eindruck des Ganzen ist zuletzt mehr der eines Bildwerkes oder Gemäldes, das ruhig beschaut, mit stillem Behagen ausgenossen werden will, als der eines Drama's, das uns im Innersten mächtig erfassen, in seine Bewegung mit hineinziehen soll.

Die Hofstellung in Weimar war für den Dichter ebenso wenig eine Schule des Drama's, als der Aufenthalt in den Museen und Bildersälen Italiens. Das Bild einer gesunden, mannigfach bewegten Volksexistenz, das früher inmitten des reichsstädtischen Lebens von Frankfurt in so kräftigen Farben vor seiner Seele stand, tritt nun, allmälig verblassend, ihm mehr und mehr in den Hintergrund; was früher sein Interesse für das Charakteristische lebhaft angezogen, stößt jetzt den vornehmeren, ästhetisch gebildeten Sinn mit verletzender Wirkung ab. Schon in der ersten Weimarer Zeit fand er sich bei einem Ausfluge nach Leipzig im Getreibe der Meßgeleitsceremonien an Ariostens Wort vom Pöbel gemahnt: „werth des Todes vor der Geburt." An den älteren Theilen des „Egmont," wohl zunächst an den Volksscenen, stört ihn schon 1781 „das allzu Aufgeknüpfte, Studentenhafte der Manier"; wenn er das Stück noch zu schreiben hätte, äußert er sich gegen die Frau von Stein, schriebe er es anders und vielleicht gar nicht. Im Lande der Kunst, der Ruinen und der Monumente interessirt er sich für das Volksleben nur insofern, als es die malerische Staffage für die Landschaft und die Denkmale

einer großen Vorzeit bildet; in Südtirol gruppiren sich ihm Bauern, Bäuerinnen und Eseltreiber zu einem lebendigen, bewegten Heinrich Roos, in Venedig erscheint ihm ein Kirchenfest vor dem Portal von St. Justina wie eine alte gewirkte Tapete, doch gut gezeichnet und colorirt. Dies ist nun wohl der Standpunct des Künstlers, nicht aber des Dramatikers, sich das Volksleben nur in der malerischen Sehweite zu betrachten, sonst es sich aber so fern als möglich zu halten. Ueberhaupt hört das „Volk" als solches auf, Stoff seiner Dichtung zu sein; eine gemüthvoll in sich gegründete bürgerliche Existenz führt er uns wohl noch in „Hermann und Dorothea" vor, bald darauf kehrt er aber in der „natürlichen Tochter" wieder zu dem unerquicklichen Bild einer durchaus gemüthlosen und corrupten Hofwelt zurück.

So ideal und vornehm übrigens die Form in jenen beiden Stücken, die sich im Kreise des Hoflebens bewegen, so unideal ist eines Theils der Inhalt hie und da schon im „Tasso," durchgängig aber in der „Eugenie." Wir werden hier nicht mehr wie dies noch in der „Iphigenie auf Tauris" der Fall ist, in die Sphäre einer rein menschlichen, uneingeschränkten Existenz versetzt — wir sind nicht mehr da, „wo des Lebens Quelle rein und ungehindert fließt;" im Gegentheil hat hier die Hemmung und Einschränkung des Gefühls, der Gesinnung, des Charakters so eigentlich ihren Boden, und die Forderungen der Etikette theilen sich mit jenen der Poesie. Virtuosen des feinsten und gebildetsten Ausdruckes sind alle Personen, aber nicht immer birgt das edle Wort

auch edlen und lauteren Sinn; das Beobachten, Belauern, Bereden ist hier zu Hause, das sich bei Antonio sogar auf die schlechte Diät, die Tasso hält, auf seine Untugenden beim Essen und Trinken erstreckt. Auch bei denjenigen Personen, für die uns der Dichter zunächst interessiren will, stoßen wir auf enge Gesinnung, auf beschränkten Ehrgeiz; Tasso's Schmerz ist fassungslos, wenn sein Fürst zürnt; Eugeniens Freude ohne Gränzen, als sie das Ordensband der ersten Fürstentöchter in ihrem Putzkasten entdeckt. Die Ehrfurcht vor dem Bestehenden, die Heiligkeit der fürstlichen Würde, die Scheu vor Formfehlern, die wichtige Betonung solcher Dinge, die nur dem, der an Hofe gewesen, wichtig erscheinen können, — dies geht schon durch die Cabinetsscenen im „Egmont," klingt leise selbst in der „Iphigenie" in der Höflingsrolle des Arkas an, verliert sich oft nahezu in's Kleinliche in Tasso, in's Allerkleinlichste, in's ängstlich Eingeschränkte in der „natürlichen Tochter." Wenn Iphigenie noch in reiner, edler Menschlichkeit vor der Lüge zurückbebt, so ist das letztgenannte Trauerspiel vollends eine Welt der Lüge; die schöne, aber oft auch manierirte Diction ist fast die in Verse übertragene Kunst Talleyrands, durch Worte die Gedanken zu verbergen. In der edelsten Sprache belügen sich da die Personen wechselweise; unter der Schminke der feinsten Anschauungen birgt sich tiefe Entartung der Gesinnung, kein einziger Charakter erhebt sein Haupt frei und klar über diese vergiftete Atmosphäre. Hier freilich, wo alle Beziehungen so künstlich hinauf raffinirt sind, wo List, Klugheit, verrätherischer Verstand, heim-

liche Intrigue geräuschlos und still sich gegen einander bewegen — da hört zuletzt alle dramatische Bewegung auf, die ja wesentlich auf die starken elementaren Regungen der menschlichen Natur, auf Pathos, Leidenschaft, uneingeschränkte Ergießung des Gemüthes gegründet ist. Göthe mochte da selbst die Gränze seiner Kraft gefühlt haben: die Fortsetzung der „natürlichen Tochter,“ die auf eine Trilogie berechnet war, unterblieb — mit dieser dramatischen Dichtung schied der Dichter überhaupt von der Bühne.

Doch wir wollen ihm nicht weiter auf jenem Wege folgen, der von der reinen Höhe der Iphigenia wieder abwärts führt. Verweilen wir vorerst bei jenem Werke, mit dem er allein, doch auf dauernde Weise der Bühne Herr wurde, und das noch die frischen Elemente der Jugend in diese Periode hinüberbringt — es ist „Egmont,“ das Trauerspiel aus den Niederlanden; neben „Götz“ das einzige Geschichtsdrama Göthe's.*)

Als Göthe kurz vor der Abreise nach Weimar an den „Egmont“ ging, trank er noch in vollen Zügen den Freudenkelch der Popularität. Er war der Held der Literatur; die Herzen waren ihm entgegengeflogen, ohne daß er mit planmäßig vorgehendem literarischen Ehrgeiz um Erfolge gerungen hätte; der Eindruck seiner

*) Begonnen: Frankfurt 1775; mit Unterbrechung weitergeführt: Weimar 1779—82; neu aufgenommen und beendigt: Rom 1786.

Persönlichkeit und seiner Werke ergänzte sich wechselweise, um ihm Bewunderung und Liebe in reichster Fülle zu sichern. Wenn er dies sein eigenes Verhältniß zum Publicum überdachte — wie leicht mochte ihm da die Gestalt eines Helden nahe gerückt werden, der eben so ohne den Plan und die Absicht, auf die günstige Meinung des Volkes wirken zu wollen, nur durch den Zauber seiner Persönlichkeit, durch die Vertrauen erweckende Kraft seines Wesens die Herzen fesselt und die Augen des Volkes auf sich lenkt! War es da nicht natürlich, daß der Dichter all' die eigene gehobene Stimmung, das helle, freudige Licht, das sein Gemüth durchleuchtete, auf seinen Helden übertrug, daß er in ihm jene frei athmende Existenz in erhöhten Verhältnissen noch einmal durchgenoß, die damals seinen Busen schwellte, und wie alle seine inneren Zustände sich stets in der Dichtung bei ihm Luft machen mußte?

Die geniale Planlosigkeit einer freien und noblen Existenz, die geistreiche, poetische Genußsucht, die Egmont's Charakter bezeichnet, war auch ein wesentlicher Zug in Göthe's eigenem Wesen. Das Stück blieb nach dem ersten, ohne Zweifel schon der Ausführung nahen Entwurf auf lange Zeit liegen; dagegen wurde die Egmont-Stimmung in dem Genietreiben der ersten wilden Wochen von Weimar gleichsam in's Leben übertragen, die nächste Wirklichkeit selbst im Style jenes frohsinnigen, geistreichen Helden aufgefaßt. Lauten doch die Worte, die Egmont an seinen Secretair richtet, ganz wie eine persönliche Confession des Dichters, wie eine Apologie jenes heiteren, tollen Treibens, das bei

sittlich bedächtigen Freunden und bei steifen, klatschenden Höflingen gleichen Anstoß erregte.

Es dreht sich immer um den Einen Punct: ich soll leben, wie ich nicht leben mag! Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück . . . Ich habe nun nicht Lust, meine Schritte nach der bedächtigen Hof-Cadenz zu mustern. Leb' ich nur, um auf's Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei? Und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren?

Und was Egmont weiter über den Brief des besorgten Freundes, des Grafen Oliva bemerkt, kömmt es nicht fast auf dasselbe hinaus, was Göthe damals, nur etwas lakonischer und unwirscher, auf den Warnruf des übersittlichen Klopstock antwortete?

Sind uns die kurzen bunten Lumpen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Muth, eine angefrischte Phantasie um unseres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn Ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn d'ran? . . . Schenke mir diese Betrachtungen; wir wollen sie Schülern und Höflingen überlassen. Die mögen sinnen und aussinnen, wandeln und schleichen, gelangen wohin sie können, erschleichen was sie können! —

Fast denkt man bei dieser Stelle, wenn man in der Biographie Göthe's bewandert ist, eher an den Grafen von Görz und Consorten, die über die Etikette-Frevel des hergewanderten Schöngeistes außer sich geriethen, als an den finsteren Granvella, an den Hof Margarethens und die Spione Philipp's II. Und Egmont selbst — in seinem übermüthigen Leichtsinn, mit dem er dem Anstößigen nirgends aus dem Wege geht, in jener Carnevalslaune, mit welcher er die tollsten Embleme auf seiner Bedienten Livréen sticken läßt — erscheint er uns nicht fast ganz wie ein echtes Glied vom Orden der Originalgenies, gleich diesen im lustig

verwegenen Kampf mit aller Convenienz und Sitte? „Wir haben die und jene Thorheit in einem lustigen Augenblick empfangen und geboren; sind schuld, daß eine ganze edle Schaar mit Bettelsäcken und einem selbstgewählten Unnamen dem Könige seine Pflicht mit spottender Demuth in's Gedächtniß riefen . . ." Beinahe wäre man versucht, nach diesen Worten anzunehmen, der sehr ernsthaft gemeinte, sehr weitreichende Bund der Geusen sei nicht viel mehr gewesen, als eine leichtfertige, geniale Tollheit im Geschmack der Sturm- und Drangperiode! Das heißt denn doch den Ernst der Geschichte zu burschikos auffassen. Die Vorgänge jener Zeit, die einen Alba zum erbittertsten Kampfe herausforderten, sie waren mehr als ein Fastnachtsspiel, das nur Verleumdung zum Hochverrath stempelte, sie waren vielmehr Vorboten einer der großartigsten Bewegungen, welche die Geschichte überhaupt kennt . . . .

Doch es lag gar nicht in der Absicht, noch weniger in der poetischen Eigenthümlichkeit des Dichters, die gewaltigen, gährenden Kräfte der Zeit, die objectiven Mächte der Geschichte uns vorzuführen. Seine Tragödie sollte keine historische, nur eine rein menschliche sein. Wenn der Dichter Egmont als geschichtlichen Helden darzustellen beabsichtigte — er hätte ihn in die Mitte der Gesinnungsgenossen und Gegner stellen, seinen Schicksalsgefährten Hoorne, Brederode, das Haupt der Adelsopposition, den Macchiavellisten Granvella auch mit in die Handlung einführen müssen. Statt dessen isolirt er seinen Helden so viel als möglich, rückt das Geschichtliche in staffagenartiger Behandlung bei

Seite, und stellt den ganzen Apparat des Stückes so, daß von allen Seiten die vollste Beleuchtung auf die rein persönlichen Eigenschaften des Helden, nicht aber auf sein Verhältniß zu der Zeit und den Parteien fällt. Seiner politischen Thätigkeit, seiner Sendung nach Madrid ꝛc. geschieht keine Erwähnung; nur durch die Art, wie sich der Held giebt, durch das Ganze seines Charakters, nicht durch die einzelne That soll er unseren Antheil erwecken.

Damit entfällt freilich auch der eigentliche dramatische Conflict. Egmont ist ein Typus edler Menschlichkeit, eine glücklich angelegte Natur, die blos in der Bedrängniß der Zeit unglücklich endigt. Die Richtung des Göthe'schen Geistes, auf die Lewes treffend hinweist, „die Menschen mehr als Naturforscher, denn als Dramatiker zu betrachten," ließ ihn die Darstellung eines Typus der Darstellung einer Leidenschaft vorziehen; und so zeigt er uns auch hier seinen Helden nicht in den Stunden ernsten Kampfes, nicht in der Anspannung seiner Kraft, nicht in der Höhe einer pathetischen Erregung, sondern in der stets gleichen Haltung einer harmonischen Individualität. Ueber diese kommt dann das Schicksal plötzlich herein, wie ein Wetterschlag über ein blühendes Thal.

In einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein ist — so geht er wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze seinen gefährlichen Weg. Er ist kein großer, aber

ein wohlwollend heiterer, offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und Anderen, frei und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerschrocken, wo es gilt, dabei großmüthig, liebenswürdig und mild — ein Charakter der schönern Ritterzeit. Alle diese Eigenschaften, die Schiller in seiner bekannten Recension des Göthe'schen Stückes in eine so lebendige, menschliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verschmolzen findet, erwecken unsere Theilnahme, unser Interesse im vollsten Maße für den Helden, wenn sie uns auch durchaus nicht den Keim tragischer Bedeutsamkeit in seinem Charakter auffinden lassen. Ein Held ist er wohl, vor Allem so ganz ein flämischer Held, den das Volk liebt, weil es sein eigenes Wesen in ihm wiederfindet, weil „ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht," weil er zu der spanischen Lebensart auch nicht einen Blutstropfen in seinen Adern hat; aber darin, daß er der „echte Niederländer" ist, ruht zuletzt sein ganzes Verdienst. Gleich den Heroen im Epos, die auch nur die erhöhten Charaktertypen ihrer Volksart sind, repräsentirt er in glänzender Weise die Eigenthümlichkeit seiner Nation, vertritt sie auch mit seiner Gesinnung, aber er handelt nicht für sie, wie der dramatische Held soll, von dem wir Pathos und Energie, nicht blos einen interessanten Complex von Charakterzügen erwarten.

Wie verhält sich Egmont zu der ernsten, drohenden Situation, die der Dichter so ausführlich, mit so meisterhafter Anschaulichkeit in den ersten beiden Acten

seiner Tragödie exponirt? Wir erfahren dies so eigentlich nur aus zwei Scenen; aus der Unterredung mit seinem Secretair, dann aus der Scene mit Wilhelm von Oranien. Da sehen wir, wie sein ganzes Wesen nur auf heitere Sorglosigkeit gestellt ist, wie er diesem Zuge seiner Natur auch in einer Zeit nicht widerstehen kann, wo es die Pflicht der Selbsterhaltung, die Pflicht für das allgemeine Wohl des Vaterlandes dringend fordert, sich der politischen Sorge nicht zu entschlagen. Er lebt planlos in solchen Tagen, die ein planvolles Handeln durchaus nöthig machen; er denkt nicht daran, zwischen der Loyalität gegen dem spanischen Herrscher und der Liebe zu seinen Niederländern die scharfe Linie zu ziehen, und sich klar zu machen, an welchem Punkte der aufrichtige Patriot nothwendig dem mißtrauischen Despoten verdächtig erscheinen müsse. Wenn er hie und da einen protestantischen Prediger straflos durchschlüpfen läßt, diesen oder jenen Exceß obenhin behandelt, wohl auch einmal ein Wort von der Verfassung fallen läßt, so schadet er sich dadurch blos selbst, ohne der niederländischen Freiheit im Allgemeinen etwas zu nützen. Seine Gesinnung, die sich als durchaus wohlmeinend und liberal bewährt, ist ein Ausfluß seines edlen Temperaments, aber sie giebt seinem Wollen, seinen Entschließungen keine bestimmte Richtung. In der hochwichtigen, entscheidenden Zeit thut er eigentlich gar nichts — und dieses Nichtsthun, dieses sorglose Zusehen ist eben seine Schuld. Er ist eine heroische Natur, jeden Augenblick bereit, sein Leben auf dem Schlachtfelde hinzugeben, nicht aber es im Cabinet, im

Arbeitszimmer zu versitzen, und seinen Blick weitsehend in die Zukunft zu richten. Dem Helden von Gravelingen fehlt durchaus die besonnene Ruhe des Staatsmannes — aber einen solchen braucht gerade die Zeit. Die Gunst des Volkes besitzt er so, wie man die Neigung einer Geliebten erlangt; „es ist ihr guter Wille," sagt er selbst, „daß mich die Niederländer lieben." Sie schlägt ihm zum Verderben aus, ohne daß er für das Volk etwas gethan hat — durch das Opfer seines Lebens muß er jene Popularität bezahlen, in deren Gefühl er sich so gern gewiegt.

Doch mag immerhin der Leichtsinn Egmont's auch mit Leichtsinn geschildert, der tragische Gehalt jener Epoche in seinem wahrsten Wesen verkannt sein — der Dichter entschädigt uns für diese Mängel reichlich durch Vorzüge anderer Art. Es ist wahr, kein anderes Trauerspiel hat so helle, sonnige Farben, so wenig ernste Schatten wie Egmont; selbst jener herrliche Monolog im Gefängniß hat zu viel freie Himmelsluft für den geschlossenen Raum eines Kerkers. Wenn wir auch nur in Schiller's skizzenhafter Geschichte des Abfalls der Niederlande die Darstellung der Zeit und den Proceß Egmont's und Hoorne's lesen, fühlen wir uns von weit ernsteren tragischen Schauern berührt, als in der Göthe'schen Tragödie. Da treffen wir auf jenen Punkt, wo die Schwäche und die Schönheit dieser Dichtung gleichsam in einen Knoten geschürzt ist, den wir nicht lösen können, ohne uns die Wirkung des Ganzen zu zerstören. Nur indem Göthe sich und seinem Helden die Last des geschichtlichen Stoffes vom

Halse schaffte, konnte er in ihm die ganze Poesie freier schwungvoller Lebenslust so voll und ungehindert zum Ausdruck kommen lassen; nur so konnte er uns in reiner Idealität das Bild einer glücklichen Heldennatur bringen, die die Menschheit ganz, und menschliche Begier in allen Adern fühlt, die von dem Himmel wehend, alle Segen der Gestirne zu umwittern scheinen! Selbst im Angesicht des Todes umgiebt ihn die Fülle des Lebens; er besteigt das Schaffot, wie man den Anderen voran eine Schanze stürmt, um im Heldenkampf den sicheren Tod zu finden. Nicht um eine Idee zur Geltung zu bringen, stirbt er, sondern um seine Natur auch im letzten schweren Augenblick zu bewähren, noch vor dem blinkenden Mordbeil einen Triumph seines ungebrochenen Wesens zu feiern. Der Traum hebt ihm die leichten Kräfte seiner Seele über die schreckliche Gegenwart, ja über die nächste blutig düstere Zukunft hinaus; seine Geliebte erscheint ihm als die Siegesgöttin der Freiheit und hält den Kranz schwebend über seinem Haupt.

Ein liebenswürdiger Charakter wie dieser muß auch das reinste Glück der Frauenliebe genießen, er muß darin auch, wie in allem Uebrigen, sich über die Schranken der Convenienz und der Sitte hinwegsetzen. So ist denn Clärchen, das Bürgermädchen, die nothwendige Ergänzung der poetischen Existenz Egmont's. Schiller hat gar nicht recht daran gethan, das Verhältniß Egmont's zu Clärchen, das Göthe ganz im Sinne dieses Charakters gedichtet hat, in seiner Kritik zu tadeln, und dem Liebhaber Egmont, der Nachts zu

seinem Liebchen schleicht, die würdigere, aber auch trockenere Gestalt des Gatten und Vater gegenüber zu halten.

„In der Geschichte," sagt Schiller, „war Egmont verheirathet, und hinterließ neun (andere sagen eilf) Kinder, als er starb. Seine Familie war es, die ihn auf eine so unglückliche Art in Brüssel zurückhielt, da fast alle seine übrigen Freunde sich durch die Flucht retteten. Weder er selbst, noch seine Gemahlin, eine Herzogin von Baiern, waren gewohnt, Mangel zu ertragen; auch seine Kinder waren nicht dazu erzogen. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm aber nicht blos die reichen Einkünfte von zwei Statthalterschaften gekostet, sie hätte ihn zugleich um den Besitz aller seiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen und sogleich dem Fiscus anheimgefallen sein würden. Diese Gründe waren es, die ihn so geneigt machten, sich an die schwächsten Aeste der Hoffnung zu halten und sein Verhältniß zum König von der besten Seite zu nehmen. Weil er zu fein und edel dachte, um einer Familie, die er über Alles liebte, ein hartes Opfer zuzumuthen, stürzte er sich selbst in's Verderben."

Das also wäre Egmont der Bessere! Die Sorge für die Erhaltung seiner Güter, für die standesmäßige Existenz seiner 9—11 Kinder ꝛc. — das sind allerdings sehr schwer wiegende, aber auch höchst prosaische Motive: und wir müssen es dem Dichter nur Dank wissen, daß er dem freien, dreisten Gang seines Helden nicht solche Bleigewichte anhängte. In der Poesie läßt sich mit einem so reichen Kindersegen kaum etwas anfangen. Der „Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlage," den Schiller in Göthe's Egmont findet, hat noch immer die Sympathien ungetheilt für sich — während jenes „rührende Bild eines Vaters und liebenden Gemahls," auf das Schiller so viel hält, statt der herrlichsten Liebespoesie nur die nassen Effecte Iffland'schen Familien-Jammers in die Handlung gebracht hätte.

Um nun von den erotischen Scenen in „Egmont“ zu sprechen — was bedarf es da noch einer Analyse, um die so oft genossene, so oft durchgefühlte Schönheit dieser hohen Liebesdichtung uns noch näher zu bringen? Für Clärchen, die selbst nur eine Episode in Egmont's vielbewegtem, wechselndem Leben ist, ist Egmont ihre ganze Welt, der einzige Inhalt, die Erfüllung, der Abschluß ihres Daseins. Wie die Blume den Sonnenstrahl, zieht sie mit durstigem Gefühl den Glanz und die Herrlichkeit seines Wesens in ihre Seele. Das kleine Lied „Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein“ — welches wie ein zarter Hauch aus ihrem Herzen strömt, es spricht ihr innerstes Wesen aus, das ganz in die eine Empfindung aufgegangen ist. Die Schelmerei, der Zug von Muthwillen, das träumerisch-sinnende, nachdenkliche Element, dies Alles, was sich sonst wechselnd in ihr regte, es hat jetzt in der Liebe Halt und Fülle gewonnen; in dem einen Gedanken an Egmont fühlt sie sich über sich selbst emporgetragen. Sie summt heitere Soldatenliedchen vor sich hin, wenn sie seiner als des Helden von Gravelingen gedenkt und dann wird sie wieder nachdenklich und ernst, wenn sie über das Räthsel sinnt, wie ihr seine Liebe geworden, des Grafen Egmont, des großen Egmont, zu dem das Land emporschaut, an dem die Provinzen hängen. Alle bürgerlich-ehrbaren Bedenken, die der Mutter zuweilen aufsteigen, alle Besorgnisse für die Zukunft verschlingt das Gefühl der seligen Gegenwart. „Ach ich frage nur, ob er mich liebt — und ob er mich liebt, ist das eine Frage?“ — Brackenburg, der schlichte, brave Bür-

gersſohn, der ſich in ſeiner Empfindung verzehrt und trauernd hinſchleppt, ſeit er durch den glänzenden Egmont verdunkelt worden, erregt ihr inniges Mitleid — ſie weiß, ſie hat Unrecht gegen ihn, und es nagt ſie am Herzen, daß er's ſo lebendig fühlt. Ihre Hand drückt ſich oft unverſehens zu, wenn die ſeine ſie ſo leiſe, ſo liebevoll anfaßt; dann ſchickt ſie ihn wieder weg — denn ſeine Gegenwart thut ihr ſo weh. Sie will nicht, daß er hoffen ſolle, und doch möchte ſie ihn nicht verzweifeln laſſen . . . Wenn ſie aber Egmont's wieder gedenkt, löſcht dieſes eine Gefühl, wie ein ſonniger Lichtſtrahl, all' die Vorwürfe und Schatten aus ihrem Gemüthe. In jedem dieſer Züge iſt ein Verſtändniß des Herzens, ein Erlauſchen ſeiner verſchwiegenſten Geheimniſſe, welches den Scenen „in Clärchens Haus" einen ſo ſeelenvollen Reiz, eine ſo wunderſame Schönheit verleiht.

Und was iſt für Egmont die Liebe zu Clärchen? Nur eben eine Erholung des Gemüthes, eine Abwehr der Sorge, die das Herz ſo leicht in ernſter Zeit umſpinnt, ein Aufathmen von der beengenden Laſt der Staatsgeſchäfte. Er will einmal in ein Paar ſelige Augen, und durch ſie bis auf den Grund einer offenen, kindlichen Menſchenſeele ſchauen, während er im Staatsrath nur lauernd-ausforſchenden Blicken begegnet, denen er unwillig ausweicht. Unleidlich wird's ihm oft auf dem gepolſterten Stuhle, wenn in ſtattlicher Verſammlung die Fürſten, was leicht zu entſcheiden wäre, mit wiederkehrenden Geſprächen überlegen, und zwiſchen düſteren Wänden des Saales die Balken der Decke ihn

fast erdrücken; da eilt er fort, so bald es möglich ist, in raschem Ritt das stockende Blut zu erregen — oder er geht zu seinem Liebchen, und sein Verdruß schmilzt hinweg im Anblick ihres Glückes! Auch als Oranien ihn gewarnt, sucht er dieses freundliche Mittel auf, die sinnenden Runzeln von seiner Stirn zu vertreiben. „Laß mich sterben," — sagt Clärchen, im Uebermaß der Wonne an ihn geschmiegt, — „die Erde hat keine Freuden auf diese!" Sie hat unbewußt wahr gesprochen, der Freuden Ende ist für sie gekommen.

Himmelhoch jauchzend,
Zu Tode betrübt —

dies Liebesschicksal soll sich ganz bei Clärchen vollenden. Als sie den theueren Mann in den Kerkermauern weiß — da gibt sie sich dem hoffnungsvollen Wahne hin, das Volk liebe ihn mit solcher todesmuthigen Hingebung, wie sie selbst — da steigert sich die Entschlossenheit, die sonst in glücklicheren Tagen schon in ihrem Wesen lag, zum heroischen Affect — und Clärchen, ehedem wie ein Kind an Egmont hangend, wird jetzt zur Heldin, die das Volk zu seiner Befreiung aufruft. Aber vergebens! Mitleidig und ängstlich hören sie die Bürger, und schleichen fort, als sie Alba's Wachen nahen sehen. Egmont verurtheilt! Die Nachricht bringt ihr Brackenburg. Sie ist auch ihr Todesurtheil. Die Flamme ihres Muthes hat sich noch einmal aufleuchtend erhoben, als sie noch an die Möglichkeit dachte, den Geliebten zu befreien: jetzt umhüllt sie trostlose Nacht — und jenes Morgens Ahnung, an dem Egmont sterben soll, scheucht sie in das Grab.

Es spricht eben nicht für die Größe der historischen Auffassung in dieser Tragödie, daß die Gestalt des liebenden Mädchens so hoch über die Verhältnisse derselben emporzuwachsen vermag, daß sie in ihrer Liebesbegeisterung auch die patriotische Größe des Helden weit bedeutender abspiegelt, als es durch die Darstellung und Gruppirung der äußeren Ereignisse, ja durch die Charakteristik des niederländischen Volkes selbst geschieht. Man sollte glauben, das Stück müßte, wie später Schillers Tell, einen doppelten Helden haben — Egmont selbst und die mithandelnde, mitduldende Nation. Dem ist aber nicht so. In diesen Bürgern, die sich zuletzt scheu und furchtsam hinwegschleichen, lebt die politische Idee nicht, so eifrig sie sonst politisiren mögen. Sie kommen ohne alle dramatische Motivirung zusammen, um im Begegnen Meinungen auszutauschen, Zeitungsnachrichten zu besprechen, nach Neuigkeiten zu fragen — verhalten sich aber sonst in Allem nur als unthätige Zuschauer, sind in ihrer Schneider- und Krämeropposition sehr harmlos, ja zum Theil (wie die Scene mit Vansen beweist) ganz entschieden conservativ — und laufen von ferne vor einer jeden spanischen Runde. Das niederländische Colorit ist in den Bürgerscenen meisterhaft wiedergegeben; diese behäbigen Bürgerfiguren erscheinen uns so, als wären sie aus dem Bilde eines holländischen Genremalers herab auf die Bühne gestiegen — aber es ist nicht dasselbe, die Farbe, und den Geist einer Zeit zu treffen — und dem Dichter gelang nur das erstere. Entsprechen wohl diese Bürger der Schilderung, die

Egmont in seinem Gespräch mit Alba von seinen Landsleuten macht? „Ein jeder rund für sich, ein kleiner König, starr und fest!“ das sind nun diese Soest's und Jetter's, diese ehrlich beschränkten, schwatzhaften Handwerker wohl nicht! Es hätten dies Männer sein sollen, die ebenso rasch und sicher nach der Wehre, wie nach ihrem Werkzeug greifen — denen jenes trotzig-freie Wesen auf der Stirne zu lesen ist, das wirklich dem spanischen Despotismus Unruhe und Sorge einflößen konnte — die nicht erst von einem vagabundirenden Schreiber über ihre Privilegien unterrichtet zu werden brauchen, sondern genau wissen, was ihr Recht ist und wie viel auf dem Spiele steht. Nur so konnten sie den dramatisch-wirksamen Gegensatz zu den spanischen Unterdrückern bilden, nur in dieser Weise die ungeheuren Anstalten der Regierung erklärlich machen, die sie zur Vernichtung der niederländischen Freiheit aufwendete.

An eine solche echt dramatische Verwendung der Bürgerscenen scheint aber der Dichter gar nicht gedacht zu haben; sie sollten ihm, wie auch die Cabinetsscenen, nur als Hilfsmittel dienen, uns mit dem politischen Zustand des Landes bekannt zu machen, in den er uns sonst nicht auf unmittelbarere Weise hineinzuversetzen verstand. Einmal läßt er uns das Urtheil auf dem Markte, das anderemal die Ansicht des Cabinets vernehmen — der doppelte Reflex der Volksmeinung und des Regierungsstandpunctes fällt abwechselnd auf die Ereignisse — aber wir sehen sie nur in diesem Wiederschein, bekommen nicht die Dinge, wie sie sind, leibhaftig zu schauen. Hier berühren wir die schwächste

Seite des Stücks. Es ist seit jeher die Aufgabe des dramatischen Dichters gewesen, uns die Begebenheit in ihrer nothwendigen Entwicklung selbst vorzuführen, nicht uns dieselbe blos aus Urtheilen, Meinungen und Ansichten mittelbar kennen lernen zu lassen. All' die Scenen beim Armbrustschießen, auf dem Marktplatze, wie im Palast der Regentin sind eigentlich nicht Scenen im dramatischen Sinn, sondern bloße Gespräche, politische Unterhaltungen, Betrachtungen über Dinge, die schon geschehen sind und nun Stoff des Raisonnements werden; sie bilden zusammen nur eine breit ausgeführte dreiactige Exposition, auf die sogleich mit der Ankunft Alba's die Katastrophe folgt.

Die erste Spur eines dramatischen Fadens läuft durch jenes historische Gespräch zwischen Egmont und Oranien, wo dieser den allzu Sicheren warnt, und ihn mit den eindringlichsten Gründen zu überreden sucht, Brüssel zu verlassen. Hier treten doch zwei bedeutende Charaktere, durch Temperament und Lebensansicht contrastirend, einander unmittelbar gegenüber; da schlägt der Dialog sogleich höhere Wellen, während er sonst ganz glatt und ruhig verläuft. Schiller rühmt es, daß die einzige Scene uns ganz den schlauen, wortkargen, Alles verknüpfenden und Alles fürchtenden Oranien schildere; freilich ist diese Charakteristik, wenn auch im Allgemeinen treffend, doch etwas zu mager und skizzenhaft. Der Gegensatz, den uns der Dichter, nur leicht historisch colorirt, hier vorführt, ist übrigens derselbe, den wir aus anderen Formen seiner Charakterdarstellung

schon kennen: jener mehr psychologische, als dramatische Gegensatz zwischen der poetischen Unbestimmtheit einer genialen Natur und dem decidirten, vorausrechnenden Weltverstand, der bei Clavigo und Carlos, bei Tasso und Antonio, ja auch bei Orest und Pylades in ähnlicher Art wiederkehrt. Sonst vermied es der Dichter sorgfältig — nur die spätere Scene zwischen Egmont und Alba ausgenommen — die wirklich streitenden Gegensätze Stirn gegen Stirn gegeneinander zu stellen. Von den Hauptpersonen der großen politischen Action jener Zeit ließ er ohnehin, um sich die dramatische Arbeit recht zu erleichtern, nur Egmont, die Regentin, Oranien auftreten; aber auch diese kommen nicht in lebendige Gegen- oder Wechselwirkung, sondern gehen, jedes für sich, seinen eigenen Weg. Statt einmal Egmont mit Margaretha, oder diese mit Oranien zusammenzuführen, läßt der Dichter den Helden sowohl wie die Regentin nur in eine ruhige Discussion mit subordinirten Personen treten: jenen mit seinem Geheimschreiber, diese mit ihrem Staatssecretär. Das ist allerdings sehr bequem: dem Bediensteten gegenüber kann man sich ungehindert gehen lassen, er muß hören, darf nicht entschieden widersprechen, höchstens mit Bescheidenheit eine unmaßgebliche Meinung äußern. Freilich wird aus alle dem wieder nur ein Discurs, keine Scene.

Erst vom vierten Acte an, mit der sich vorbereitenden Katastrophe, wird das Stück so eigentlich dramatisch. Schon die Volksscene dieses Aufzugs ist als Situationsbild vortrefflich; die Bürger fühlen, wie

Vansen sagt, vor dem heraufziehenden Gewitter eine erbärmliche Mattigkeit in ihren Gliedern! dem Schneider Jetter ist es so zu Muthe, als hinge der Himmel so tief herunter, daß man sich bücken müsse, um nicht daran zu stoßen. Alba's finstere Erscheinung hat ihren Schatten durch mehrere Scenen vorausgeworfen, ehe sie wirklich vor uns tritt. Schon im dritten Act hat die Regentin ihn geschildert, „den hohläugigen Toledaner mit der ehernen Stirn und dem tiefen Feuerblick“ — so treffend, als ob sie ihn mit dem ganzen Conseil des Königs auf der Tapete ihrer Wand gewirkt sähe; in dem steifen, schweigsam-düsteren Einzug seiner Soldaten, bei dem es die Bürger kalt überläuft, rückt uns sein Wesen näher, bis es sich in scharfen Umrissen in seiner nächsten Umgebung abzeichnet, die verschlossen, starr und einsylbig ist, wie er selbst. Nun tritt er persönlich heran und imponirt uns in eigenthümlicher Weise durch die finstere Consequenz seines Charakters, wie durch die Zweckmäßigkeit seiner Anordnungen, die freilich hart und feindselig sind, wie das Princip, das er vertritt. Das Staatsgespräch über die niederländischen Angelegenheiten, das Egmont in die Falle locken soll, ist an sich keineswegs dramatisch; es wird es nur mittelbar dadurch, weil wir von Wort zu Wort mit Spannung dem Ausgang entgegensehen, der daran sich knüpft. Der edle Sinn Egmont's erreicht, wie sein sorgloser Kurzblick, in dieser Scene den Höhepunkt; unsere Sympathie für seine Gesinnung erwärmt sich in demselben Maße, als unsere Achtung vor seinem Verstande sich mindert. Wer in solchem Fall einem Alba mit begeistertem Erguß

das innerste Herz eröffnet, mag davon die Folgen tragen.

Wir sind dem Helden bereits auf seinem letzten Gange gefolgt, und können nun von dieser Tragödie scheiden, deren eigenthümlichen Werth wir nicht in ihrem historisch-dramatischen Gehalt, wohl aber in dem poetischen Adel des Hauptcharakters, wie in dem Zauber und der Innigkeit ihrer Liebespoesie gefunden haben. Es mag sein, daß die stückweise vorrückende Production dem organischen Eindruck des Ganzen geschadet hat; entworfen wurde Egmont zu der Zeit, als an Göthe's Herz noch die hohen Wellen Shakespeare'scher Dichtung schlugen. Beendigt und durchgefeilt ward er damals, als bereits die Griechen von seiner Seele Besitz genommen hatten, die Iphigenia in der zweiten Gestalt fertig vor ihm lag. So fällt das Stück zwischen die naturalistische Manier und den classischen Kunststyl des Dichters mitten hinein; es hat zu viel von der neuen Bildungsform des Dichters angezogen, um noch das frisch bewegte Leben des „Götz" zu haben, steht aber doch zu sehr unter den Bedingungen des Stoffes, als daß es sich den idealen Maßen der classischen Dichtung hätte fügen können. Erst Schiller'n war es vorbehalten, den der Geschichte entnommenen Stoff so durchzuläutern und umzugießen, daß er sich in jene edleren Formen schmiegte; was Göthe mit dem niederländischen Sujet nicht gehen wollte, — die Verschmelzung des charakteristischen mit dem idealen Styl — gelang ihm in überraschender Weise bei den weit derberen Gestalten des dreißigjährigen Krieges im „Wallenstein," die

sich der classischen Stylisirung wo möglich noch zäher widersetzten.

Ich habe die Besprechung des „Egmont" vorangestellt, weil wir in ihm noch den Jugendgeist des Dichters nachwirken sahen; in der „Iphigenie auf Tauris," zu der wir uns jetzt hinwenden, finden wir den classischen Kunststyl Göthe's in seiner reinen Vollendung.*) Still und majestätisch, wie das ruhige Licht Dianens, ging diese Dichtung über den zerrissenen Wolkenbildungen auf, mit welchen die Sturm- und Drangperiode noch kürzlich über den Horizont hinjagte; wie die Heldin einst mit priesterlich reinen Händen das Atreïdenhaus seiner alten Greuel entsühnte, so war dieses Werk selbst auch die ästhetische Sühne und Reinigung für so manche Ausschreitungen der Leidenschaft und des Ungestüms, wie sie in der letzten Epoche der

*) Die Iphigenie in Prosa ward, wie bereits erwähnt, schon 1779 (14. Febr. bis Ende März) gedichtet, und kurz darauf (6. April) vor der Herzogin Amalie gespielt. Die Bearbeitung der Iphigenie in Versen begleitet den Dichter als Hauptarbeit auf der italienischen Reise; Torbole am Gardasee, Verona, Vicenza, Padua, Venedig werden uns als die Orte bezeichnet, an welchen den Dichter dieses Werk (September und October 1786) beschäftigte, bis es in Rom ernstlicher aufgenommen und am 6. Jänner 1787 beendigt wurde. Die Prosa-Gestalt der „Iphigenie in Tauris" veröffentlichte zuerst Dr. Adolf Stahr nach einer in Oldenburg befindlichen Abschrift (1839), nachdem schon Fr. Jacobs (in seinen verm. Schriften) auf eine Gotha'sche Abschrift derselben aufmerksam gemacht hatte.

Literatur vorgekommen. Auch für den eigenen Entwicklungsgang Göthe's wurde, wie Gervinus fein bemerkt, die Iphigenia ein bedeutsames Symbol. „Der zur Ruhe und Klarheit gekommene Dichter, der seine titanische Zeit und Qual eben abgelegt hatte, dessen dichterischer Eifer sich sonst um den gefolterten Prometheus drängte, der selbst seinen Freunden Prometheus hieß, und sich selber das Loos des Tantalos bisher zugeschrieben — besang jetzt seine eigene Versöhnung in der des alten Heroenhauses, welchem gleich jener himmelstürmenden Jugend statt des Rathes, der Mäßigung und der Weisheit nur die ungestüme Begierde eigen gewesen."

Auch wir tragen unseren Zoll der Bewunderung an dieser geweihten Stätte ab, ohne gerade so lange, als es sonst Brauch ist, an ihr zu verweilen. Es sind vornehmlich die Schulmänner und die Philologen, die zu dem Altare von Tauris wallfahrten; sie haben in Abhandlungen, Vorträgen, Schulprogrammen zahllose Weihgeschenke am Fuße desselben niedergelegt, und die Schönheiten dieses Werkes bis auf die letzte Nuance ausgedeutet und durchgesprochen. Ich will mich gerade hier nur auf die nöthigsten Bemerkungen beschränken. Das Vollendete ist auch einfach und bedarf nicht vieler Erklärung; da genügt es, wie bei der Betrachtung einer schönen Bildsäule, nur für den richtigen Standpunkt und gutes Licht zu sorgen — das Uebrige thut dann das Werk für sich selbst.

Die Sage von der greuelvollen Vergangenheit des Atreïdenhauses, von der Unglückskette wilder

leidenschaftlicher Ausbrüche und Verbrechen und dann dem neuen, hellen Tage des Friedens, der nach der Entsühnung des Orest und der Rückkehr Iphigeniens wieder in das alte Fürstenhaus einzog, gewann in Göthe's Auffassung ein eigenthümlich neues, menschlich hohes Interesse. Die Wiederherstellung des sittlichen Gleichgewichtes nach verhängnißvoller, schwerer Zerrüttung, die wiedergefundene Harmonie der Seele nach langem Streite feindlicher Kräfte — dies war ja ein Hauptthema Göthe'scher Poesie, die überall, wie wir wissen, von der Bewegung zur Ruhe, vom Kampfe zum Frieden, von der Leidenschaft zu innerer Beruhigung und Klarheit emporstrebte. Hier fand Göthe für jenes Thema den passenden mythischen Anhalt — aber er verarbeitete ihn ganz frei für seine subjectiven Absichten, verfuhr mit der antiken Sage auch hier nicht anders, als er mit dem deutschen Chronikstoff im „Götz," dem alten Volksbuch im „Faust," ja mit der Geschichte selbst in „Egmont" zu Werke ging; aus all' diesen Hüllen, so verschieden sie waren, glänzte immer wieder der eine Kern seiner eigensten Individualität leuchtend hervor.

Es führt daher auf eine falsche Fährte, wenn man mit Schlegel die „Iphigenia" ein „Echo griechischen Gesanges" nennt, oder mit Otto Jahn*) in dem Maß, der Ruhe und Klarheit ihrer sittlichen Motive, ihrer Composition und Sprache die Verwandtschaft

---

*) Ueber Göthe's „Iphigenia in Tauris." Ein Vortrag von Otto Jahn. Greifswald 1843. (S. 37).

dieser Dichtung mit den größten Meisterwerken der antiken Tragödie erblickt. Gerade diese Art von Ruhe, wie wir sie in der „Iphigenia" finden, ist ungriechisch — sie liegt zum mindesten nicht im Wesen der alten Tragödie. Lewes*) hat diesen Punct mit treffendem Scharfsinn beleuchtet. Ruhe in der Tragödie — so sagt der englische Biograph unseres Dichters — das wäre ja wie Friedensstille in dem furchtbaren Anschwellen vulkanischer Leidenschaften! Die ruhige Einfachheit der Darstellung habe bei den Griechen nur auf der äußeren scenischen Nothwendigkeit beruht — aber wir nennen einen Vulkan doch nicht kalt, weil auf seinem Gipfel Schnee liegt. Auf hohem Kothurn auftretend, durch eine klangverstärkende Maske sprechend, konnten die Darsteller der griechischen Bühne nicht eigentlich spielen, nur recitiren, vermochten nicht den Wechsel der Leidenschaften auszudrücken — und so sei der Dichter von vornan gezwungen gewesen, die Leidenschaft nur in großen, festen Massen zur Darstellung zu bringen. Daher die langsame Bewegung, der gemessene Gang des griechischen Drama's. Die Gegenstände aber, welche die griechischen Tragiker zu ihren Stücken gewählt, seien fast ohne Ausnahme solche gewesen, bei denen die tiefsten und dunkelsten Leidenschaften wirken; diese wallen in steter Strömung, und erst mit dem Schlusse des Stückes ende auch der Wechsel von Schrecken und Mitleid. Wie anders nun bei Göthe! Jene Ruhe, die durch äußere Umstände

*) A. a. O. II. Band. S. 10 ff.

den Griechen aufgedrungen wurde, die für sie eines ihrer Hindernisse war, wie die Härte des Marmors den Bildhauer hemmt, die habe Göthe angenommen, ohne daß äußere Bedingungen ihn nöthigten — und während die griechischen Tragiker sie nur an der Oberfläche bewahrten, habe er sie in das innerste Leben, in den Kern seiner Dichtung eindringen lassen.

So ist es auch! Die Stille und Ausgeglichenheit der „Iphigenia" geht aus dem Gemüthszustand des Dichters, nicht aus der Aneignung der antiken Form hervor; es ist Göthe'sche Ruhe, Weimar'sche Ruhe, es ist die Stimmung von 1779 und den folgenden Jahren (um sie auch der Zeit nach bestimmter zu bezeichnen), die in diesem Werke liegt. Auch Schiller fand die „Iphigenia" so durchaus modern und ungriechisch, daß er nicht begreifen konnte, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie sei, so meint er, ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und Alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen specificirt, gehe ihr in hohem Grade ab. Damit ist auch im Vorhinein das Verhältniß dieses Stückes zu der griechischen Iphigenia des Euripides bezeichnet, mit der man es oft vergleicht, um bei diesem Anlaß an dem großen griechischen Dramatiker wieder einmal zu zupfen und zu nergeln. Die Finger verdienten recht derb geklopft zu werden, die dieses thun. Man braucht nicht die hohen Verdienste des alten Dichters zu schmälern, um die des neuern gehörig zu würdigen.

An sittlichem Adel übertrifft allerdings die

Göthe'sche „Iphigenia" jene von Euripides weit, aber sie steht eben so sehr hinter der letzteren an dramatischer Wirkung zurück. Wenn Göthe in seiner Heldin den Typus der edelsten, reinsten Weiblichkeit aufgestellt hat, so ist freilich die antike Iphigenia mit einem derberen Realismus gezeichnet; es ist ein hellenisches Weib, ausgestattet mit den gewöhnlicheren Zügen ihres Geschlechtes: entschlossen, leidenschaftlich, schlau, im Ersinnen von Listen gewandt — doch mit diesen Zügen eben ein dramatisch-decidirter Charakter, wie ihn gerade der Dichter brauchte. Euripides war, wie Shakespeare ein großer Seelenmaler der Frauen; aber seine Zeichnung ging mehr auf das Starke, als auf das Ideale: nicht in der Verklärung geistiger Hoheit, aber in der ganzen natürlichen Kraft des Affectes treten uns seine Gestalten entgegen. So auch seine Iphigenia bei den Tauriern.

Ohne Kunde davon, wie es mit den Helden der Heimath und dem Vaterhause stehe, verwaltet sie ihr priesterliches Amt, die Blutopfer der Artemis zu weihen. Noch immer ist ihr Herz voll Erbitterung gegen den Vater, der sie einst in Aulis an's Opfermesser geliefert, und nährt den Wunsch, es mögen einst Menelaos und Helena, um deren willen sie sterben sollte, an dieser unwirthlichen Küste landen, damit sie ihre verhaßten Häupter dem Tode weihen könnte! Ein Traumbild, welches ihr den Tod ihres Bruders Orest unzweifelhaft zu verkünden scheint, erbittert ihr Herz noch tiefer; sonst weihte sie noch manche Thräne dem stammverwandten Volk, so oft ein Mann aus Hellas in ihre

Hand fiel — doch nun soll sie jeder feindlich finden, wer nur immer naht! Da tritt ein Bote auf, und meldet, man habe in einer Höhle am Strande zwei Jünglinge entdeckt, deren einer von gräßlichem Wahnsinn befallen sei, als wäre er von den Errinnyen verfolgt; nur nach langem Widerstande sei es gelungen, die Beiden gefangen zu nehmen. Die Fremdlinge werden vorgeführt als neue Opfer für die finstere Göttin. Iphigenia erkennt sie als Hellenen, und fragt sie über die Heimath aus. Sie hört mit unwilligem Groll, daß Helena mit Menelaos in ihr Reich zurückgekehrt sei, mit Freude dagegen, daß Kalchas, der ihre Opferung gerathen, und Achill, dessen Name sie nach Aulis gelockt, den Tod gefunden. Nun vernimmt sie auch das tragische Geschick des Vaters und der Mutter — und ein tiefer Seufzer entsteigt ihrer Brust. Wie hebt sich aber wieder ihr Herz, als sie von Orest selbst, der unerkannt vor ihr steht, vernimmt, daß ihr Bruder noch lebe! Sie erbietet sich, ihn von dem Opfertode zu retten, wenn er für sie einen Brief nach Mykene, ihrer Heimath tragen wolle. Da entspinnt sich ein edler Wettstreit der Freundschaft; Orest, der vom Schicksal Gezeichnete, will auf das Leben zu Gunsten des Pylades verzichten, so zögernd dieser auch einwilligt. Iphigenia, auf den Tausch eingehend, übergiebt nun dem Pylades den Brief; er muß schwören, denselben treu zu bestellen, nachdem auch sie ihm durch einen Eid das Leben gesichert. „Wie aber,“ fragt er jetzt, „könne er seinen Schwur erfüllen, wenn sein Schiff scheitere und ihm so der Brief verloren gehe?“

Für diesen Fall macht ihn Iphigenia mit dem Inhalt desselben bekannt, damit er auch mündlich den Auftrag bestellen könne; da zeigt es sich denn, daß der Brief an Orest gerichtet sei und ihn auffordere, Iphigenia aus Tauris zu befreien. So wird die Erkennung der Geschwister herbeigeführt. Mag auch die Composition dieser Scenen für die moderne Dramatik etwas naiv erscheinen — ein völlig richtiges Verständniß für dramatische Spannung muß man ihnen unbedingt einräumen. Es ist uns übrigens noch eine andere Einleitung des Erkennungsmomentes aus einer verloren gegangenen Iphigenia des Polyeidos überliefert, die feiner ausgerechnet ist, und weil sie für den Schluß aufgespart war, noch weit schlagender wirken mußte. Da knieet schon Orestes vor dem Opferstein, und gedenkt, wie er den Todesstreich erwartet, der armen Schwester, die auch so in Aulis hingeschlachtet worden sei; bei diesem Ausruf erkennt ihn Iphigenia. Für das Alterthum ist dieser Zug höchst frappant — ja man möchte ihn eher für französisch als für griechisch halten. In der That hat ihn auch Guichard, der französische Librettist der berühmten Gluck'schen Oper benützt, indem er Orest, wie schon Iphigenia das Opferbeil schwingt, ausrufen läßt:

Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, o ma soeur!

Nachdem sich nun bei Euripides die Geschwister erkannt und Iphigenia von Orest den Zweck seiner Fahrt und den Auftrag des Orakels erfahren, der ihm das Bild der Artemis aus Tauris zu entführen gebietet — folgt die zweite Intrigue des Stückes, die sich

um den Raub des Götterbildes und die Flucht nach der Heimath dreht. Sie verabreden gemeinsam die List, die sie insgesammt retten soll. Iphigenia meldet dem Könige der Taurier, daß die Gefangenen durch Mord befleckt und das Götterbild durch ihre Berührung entweiht sei; ehe sie das Opfer vollziehen könne, müsse sie die zu Opfernden und das Bild selbst in der reinigenden Salzfluth des Meeres entsühnen. Der König, der keinen Betrug ahnt, entläßt sie, doch bald kommt ein Tempeldiener mit der Meldung, daß die Priesterin mit den Gefangenen ein bereit liegendes Schiff bestiegen habe und entflohen sein würde, wenn nicht ein widriger Wind die Abfahrt hinderte. Der erzürnte König befiehlt, mit Waffengewalt einzuschreiten — doch da erscheint Athene und verkündet ihm, die Entführung des Bildes der Artemis und ihrer Priesterin geschehe nach der Götter Willen, worauf sich Thoas der höheren Macht gehorsam fügt und die Hellenen in ihre Heimath entläßt.

Die Iphigenie auf Tauris zählt eben nicht zu den bedeutendsten Stücken des Euripides; aber immerhin finden wir auch hier jene hohe Energie der tragischen Kunst, die ihn so sehr kennzeichnet, mit der er alle Keime, die eine fruchtbare Situation zu Verwicklungen, Contrasten, leidenschaftlichen oder rührenden Scenen enthielt, erschöpfend zu entwickeln und zu den stärksten antithetischen Wirkungen hinaufzutreiben verstand. Er läßt die Wogen des bewegten Gemüths so hoch emporschlagen, als nur möglich; alle Seelenkräfte sind in Spannung und Erregung, ohne Einhalt steigert sich die Leidenschaft, bis sie ihren Höhepunkt erreicht hat.

Der Werth der Iphigenia von Göthe ruht dagegen nur in der sittlichen Schönheit der Gemüthszustände und Gesinnungen, keineswegs in der dramatischen Kraft der äußeren Action. Wenn die Wirkung des antiken Drama's einmal auf die Vorbereitung der Erkennungsscene, dann auf den sinnreich berechneten Fluchtplan, also auf frappante Situationseffecte gestellt ist, so ist das Göthe'sche Schauspiel wesentlich ein Seelengemälde, bei dem die Situation durchaus nicht das Hauptinteresse ausmacht, sondern nur den Anstoß für die innere Entfaltung der Charaktere, für die Entwicklung des psychologischen Vorgangs bildet. Wie tragisch gespannt ist bei Euripides schon die Exposition! Mit dem Traum der Iphigenia steigt bereits die Wetterwolke auf, Blitze zucken am Himmel, die leicht tödtlich niederfahren können. Das tückische Schicksal selbst scheint ihr dieses täuschende Traumgesicht vorzuspiegeln, um ihr Herz noch mehr gegen Alles, was Hellene heißt, zu erbittern, und das Haupt des Bruders um so sicherer ihrer opfernden Hand entgegenzuführen. Bei Göthe finden wir uns gleich im Anfange des Stückes in heller klarer Luft; nur ein elegischer Hauch der Wehmuth breitet sich mild über das Ganze. Iphigenia ist ein ethisch-reiner, nicht ein pathetisch-bewegter Charakter; sie hat keine Leidenschaften, an denen sie das Schicksal fassen und ergreifen konnte. Ihr Gemüth ist versöhnt; mit odysseischem Heimathsschmerz schweifen ihre Gedanken abwärts nach des Vaters Hallen, während sie zugleich die sittlichen Bande anerkennt, die sie an Tauris fesseln; in Liebe und Ehrfurcht gedenkt sie des Vaters,

obgleich er sie an den Opferaltar geführt, kein Rest alten Grolles ist in ihrer Seele zurückgeblieben, die klar und ruhig ist wie der Lichtblick ihrer Göttin, der milden Scheines über der Erde ruht. Thoas, der Scythenfürst ist gleichfalls ein edler Mann, ein sehr civilisirter Barbar, und man kann gar nicht daran glauben, daß es ihm mit der Erneuerung der Menschenopfer so sehr Ernst sein sollte. Die Motivirung dieses Entschlusses hat nach meinem Gefühl etwas Kleinliches. Weil er mit seiner Freierei bei Iphigenia höflich abgewiesen worden ist, besteht er auf dem alten blutigen Opfergebrauch. Hast Du Deinen Eigensinn, so habe ich auch meinen! Dies ist der prosaische Sinn, der dahinter liegt. Gleichwohl weiß man, daß es nicht zu diesem Schlimmsten kommen wird; ein Charakter, der wie dieser, der Ueberredung so zugänglich ist, den so oft die Stimme Iphigenia's besänftigte, wird sich, wenn der erste Unwille vorüber ist, dem Gefühl der Menschlichkeit sicher nicht verschließen.

Auf die psychologische Austiefung der beiden Hauptgestalten hat der Dichter die größte Sorgfalt verwendet. Wie die Schwester durch ein wunderbares Geschick den Greueln ihres Geschlechtes fern geblieben und in der Tempelstille auch innerlich still und kampflos sich erhalten, — wie der Bruder dagegen mitten in jene verderblichen Wirbel hinabgezogen worden, wie er die Erinnyen, die am Herde des Hauses lauerten, aufgestört und gegen sich erregt hat — dies ist mit durchaus unvergleichlicher Poesie erfaßt und dargestellt. Freilich mehr mit Poesie, als mit Wahrheit. Bei der

eigenthümlich träumerischen Weichheit der ganzen Charakteranlage des Orest, bei dem Uebermaß der Empfindung und des Phantasielebens, die dieser mit den meisten Göthe'schen Hauptgestalten theilt, begreift man nicht, wie er sich je zu einer solchen Starrheit des Entschlusses aufraffen konnte, das Nachrichteramt des Schicksals an der eigenen Mutter zu vollziehen. An Reizbarkeit, überquellender Innerlichkeit, reflectirender Schwermuth steht er gleichsam zwischen Hamlet und Tasso mitten inne; und wenn jener, doch noch fester und markiger angelegt, es nicht dazu bringen konnte, den schnöden Mord des Vaters an dem Oheime zu rächen, so ist noch weniger anzunehmen, daß dieser zart organisirte Jüngling den Mordstahl gegen die Brust erhoben haben könne, die ihn gesäugt. Wir müssen eben die Voraussetzungen gelten lassen, ohne sie weiter zu untersuchen; dann aber können wir die psychologische Wirkung nur bewundern, mit der der Dichter das lichtreine Gemüth der Schwester und das edle, aber tiefumdüsterte des Bruders einander gegenüberstellte.

Die Erkennung beider ist allerdings bei Göthe dramatisch so schwach behandelt, als nur möglich. Wenn Orest, die listige Erfindung des Pylades durchreißend, sich selbst mit vertrauender Offenheit nennt: so erwartet man von Iphigenia doch einen Aufschrei freudiger Ueberraschung, einen reinen Naturlaut des Herzens. Statt dessen läßt sie den Orest noch etliche Verse lang weiter reden, ihn sogar ruhig sich entfernen, und fängt dann erst in sehr reflectirter und gemachter Weise folgenden Monolog zu declamiren an:

So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des größten Vaters, endlich zu mir nieder ꝛc.:

Fast scheint hier der Dichter schon mit eigensinniger Absichtlichkeit der natürlichen Wirkung der Scene aus dem Wege gegangen zu sein! Nicht minder rednerisch und gesucht ist das breit ausgesponnene Gleichniß, mit dem später Orest der doppelten Gewißheit, die Schwester im Arme zu halten und von dem Fluche befreit zu sein, einen Ausdruck geben soll:

Ihr Götter, die mit flammender Gewalt
Ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt u. s. w.

Man lese nur genau die künstliche durch 15 Verse fortgeführte Periode nach und sehe dann selbst, ob diese majestätisch feierliche Strömung von schönen Worten die Sprache echten Gefühles sei. Um so feiner ist dagegen der Proceß in der Seele des Orest entwickelt, als ihn der Fluch der Eumeniden zum letzten Male in der Schwester Armen mit allen seinen Klauen faßt, und dann, wie eine Schlange zu der Höhle entfliehend, für immer den frei Aufathmenden verläßt. Schon Schiller*) bemerkt sehr treffend, daß die Erzählung von den Thyestischen Greueln und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Figuren wieder im Elysium friedlich zusammensieht, als zwei genau auf einander sich beziehende Stücke, als die Dissonanz und ihre Auflösung gedacht werden müssen, die mit harmonischem Nachhall noch in den letzten Reden des Drama's ausklingt.

Wenn bei Euripides das dramatische Interesse sich abschwächt, sobald das Stück mit der Erkennungs-

*) Briefwechsel VI. p. 120 ff.

scene den Höhepunkt des Pathos erreicht, so hebt sich nun erst bei Göthe das psychologische und sittliche Interesse höher und höher*); dort folgt nur noch die Intrigue des Rettungsplans, die blos die List und den Verstand beschäftigt, hier aber entspinnt sich der gewichtige Kampf entgegengesetzter Pflichten, der das Gemüth in den innersten Tiefen bewegt. Der echten Griechin des Alterthums, die in dem Scythen immer nur den Barbaren sah, konnte wohl nie das Bedenken beikommen, das die moderne Iphigenia jetzt zweifelnd bedrängt. Während jene gewandt war in den Künsten des Truges, ist dieser jede Täuschung fern; es trübt sich ihre Seele, wenn sie nur des Mannes Angesicht erblickt, dem sie mit falschem Wort begegnen soll. Offen enthüllt sie dem entschlossenen, zur That drängenden Pylades den Zwiespalt ihres Innern:

Iphigenia: Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt,
    Den König, der mein zweiter Vater ward,
    Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben.
Pylades: Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du!
Iphigenia: Es ist derselbe, der mir Gutes that.
Pylades: Das ist nicht Undank, was die Noth gebeut.
Iphigenia: Es bleibt wohl Undank, nur die Noth entschuldigt's.
Pylades: Vor Göttern und vor Menschen Dich gewiß.
Iphigenia: Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.
Pylades: Zu strenge Ford'rung ist verborg'ner Stolz.
Iphigenia: Ich untersuche nicht, ich fühle nur.

Wie fein sind die entgegengesetzten Seiten hier gegeneinander abgewogen! Euripides war vornehmlich ein Dichter der Leidenschaften, weniger der Pflichten=

---

*) Lewes a. a. O. S. 24.

collisionen; hier finden wir uns fast an die ethischen Gegensätze der Sophokleischen Tragödie gemahnt. Aber auch nur in der äußern Form, in der präcisen Aufstellung des Falls; die Frage selbst ist, wie ich schon bemerkte, für ein antikes Gewissen von viel zu zarter Natur.

Der Gemüthskampf, der Orestens Gemüth nur heftiger durchschütterte, klingt in gedämpfteren Tönen jetzt auch durch Iphigeniens Seele. Ueber sie kommt nun ebenfalls die düstere Schicksalsstimmung des alten Erbfluchs — dumpf und bang zieht durch ihre Erinnerung das Lied der Parzen, das sie einst von der Amme gehört. Aber nur, so lange sich ihr in der List der einzige Rettungsweg zeigte, hat sie für einen Augenblick das innere Gleichgewicht verloren; mit dem Sieg der Wahrheit ist auch das Bild der Götter in ihrer Seele wieder gerettet. Der ganze Conflict war wie eine vorüberziehende Wolke an der Lichtscheibe des Mondes — nur eine flüchtige Trübung des Gemüths, weiter nichts als dies.

Eigentlich war es auch blos ein Scheinconflict, wenn wir ihn näher prüfen. Iphigenia mußte wissen, wie weit sich auf den Edelsinn des Thoas in solchem Falle rechnen lasse, und konnte auch nach einem mehr als zehnjährigen Aufenthalt bei den Tauriern darüber im Klaren sein; sonst wäre es sogar unverantwortlich gewesen, blos um des Sieges der Wahrheit willen das Leben des Bruders so ganz auf's Spiel zu setzen. Dann müßte man dem Gefühl des Pylades ganz recht geben, wenn er sagt:

Man sieht, du bist nicht an Verlust gewöhnt,
Da du, dem großen Uebel zu entgehen,
Ein falsches Wort nicht einmal opfern willst.

Und fast scheint es so. Die abstracte Reinheit einer hohen Seele vereint sich nicht stets mit der vollen Wärme des Gefühls; man könnte leicht glauben, daß in Iphigeniens Herzen, in dem sich so gar keine Spur des Hasses regt, auch die Pulse der Liebe nur mäßiger schlagen.

In jener veredelten Gefühlsanschauung, die man mit Recht vornehmlich an diesem Drama Göthe's bewundert, finde ich freilich auch die poetische Fiction des Stücks, welche uns den festen Boden beinahe unter den Füßen raubt. Ein so zart empfindendes Weib, wie diese Heldin, die Orestes selbst eine Heilige nennt, die der Dichter nichts sagen ließ, was nicht auch eine christliche Heilige hätte aussprechen können — sie ist nicht denkbar innerhalb dieser Religionsideen, nicht denkbar zwischen so starren und gefühlsharten Göttermächten, die wenn auch nur versuchsweise, noch Menschenopfer verlangen und einen alten Fluch durch ganze Geschlechter fortwirken lassen. Ebenso wenig, als die Innerlichkeit Iphigeniens, die der Opferflamme gleich zum Olymp emporsteigt, stimmt auch die Gemüthstiefe des Orest, die durch die Schatten des Orkus hinab zu den Ahnen dringt, zu dem ganzen, mythisch-sagenhaften Apparat des Stücks. So lange noch die Erinnyen, die alten Götter, die räthselhaften Orakelstimmen für den Glauben eine objective Realität hatten, konnte das Gemüth nicht so schnell mit jenen

ehernen Gewalten fertig werden — es wurde vielmehr ebenso starr und gehärtet wie sie, es waffnete sich mit unbeugsamer Entschlossenheit, mit wagendem Muth und mit List, um den andringenden Gewalten des Schicksals zu stehen. Bei Göthe ruht die Blutschuld und der Fluch, der auf Orestes lastet, die Vorgeschichte des Atreïdenhauses, die Opferung der Heldin selbst in Aulis, überhaupt Alles, was der Handlung des Stückes vorangeht, wohl ganz auf antiker Grundlage: aber die Lösung, welche die Conflicte innerhalb der Handlung selbst finden, ist wieder ebenso eine durchaus moderne. Dies sind zwei incongruente Größen, die sich nie decken können; auf den wilden Felsen, die aus dem nächtlichen Grunde der Vorzeit steil emporsteigen, können so zarte Blüthen, wie Iphigenien's und Orest's Gemüth nicht gedeihen; das Sturmgetöse an der unwirthlichen Barbarenküste von Tauris überbrauste noch die Stimmen reiner Menschlichkeit.

Vergessen wir aber nicht zum Schluß noch die sinnvolle Art hervorzuheben, wie Göthe die Sühne des Orest und die Heimführung der Schwester in Eines zu flechten und durch eine höhere Deutung Beides zu verbinden weiß. Bei Euripides fallen, wie Otto Jahn*) mit geistreicher Schärfe hervorhebt, diese beiden Momente unvermittelt auseinander: „nicht Iphigenia ist es da, welche den Bruder befreit, nicht die Wiedervereinigung der Geschwister löst den Knoten, sondern die Entführung des Götterbildes nach Hellas, die Vollen-

*) A. a. O. S. 21.

dung dieser von Apollo gebotenen Unternehmung ist es, woran lediglich die Erlösung des Orestes von dem Fluch geknüpft ist.“ Freilich ist jene Entführung nicht mit Hegel als ein ganz gewöhnlicher Diebstahl aufzufassen, der gar keine weitere ideelle Bedeutung in sich trägt.*) Es sollte, wie Jahn mit tiefem Blick in den religiösen Sinn der alten Sage bemerkt, dadurch der Uebergang von einem barbarischen zu einem civilisirten Göttercult bezeichnet sein, wie es auch Göthe in den Worten des Pylades andeutet:

Diana sehnet sich
Von diesem rauhen Ufer der Barbaren
Und ihren blut'gen Menschenopfern weg.

„Ein Muttermörder, mit dem schwersten Fluch belastet, von den Erinnyen verfolgt, hatte sein verfallenes Leben daran gesetzt, die Göttin dem verhaßten Aufenthalt entführen, und sie, die von nun an jedes Menschenopfer verschmähte, hatte nun auch den Mörder dem Leben wieder geschenkt und den alten Fluch versöhnt.“ Damit gewann der Schluß der Iphigenia des Euripides für das religiöse Bewußtsein des Alterthums einen ernsteren, bedeutsameren Sinn. Aber auch nur für jenes des Alterthums; die Lösung, die Göthe dem Stücke giebt, hat ein ungleich tieferes, menschliches Interesse. Hier ist die heilende Götterkraft gleichsam menschgeworden — sie geht nur von Iphigeniens reinem Gemüthe aus, die heilige Priesterjungfrau selbst erscheint als jenes Götterbild, als das lebendige Palladium

*) Aesthetik I. Bd. S. 287.

des Hauses, das dem Orest das Orakel heimwärts zu führen befahl. Nun sehen wir über dem düsteren Grauen des Atreïdenhauses das neue Licht des frohen Tages aufsteigen, den wilden Streit der Männer und die Last des Erbfluchs, der auf das ganze Geschlecht gewälzt war, hinweggehoben durch den Segen, den eine edle Natur, den maßvolle Weiblichkeit rings um sich breitet.

Wenn das „ewig-Weibliche" in der „Iphigenia" gleichsam die Tempelweihe empfing, so finden wir es im „Tasso," der „natürlichen Tochter" auf die Höhen des Lebens, der Gesellschaft, als das waltende Princip gestellt. In dem Göthe'schen Kunstdrama ist der Einfluß edler Frauen entscheidend, sie bestimmen Ton und Haltung des Ganzen, auch die äußere Form wendet sich mit Rücksicht und Bedacht an das ästhetische Forum des Weibes. In jenen Dichtungen, die ganz oder doch zum Theil der Jugendperiode des Dichters angehören, unterordnet sich das Weib (sei es nun in naiver Hingebung oder in sentimentalem Gefühlsübermaß) überall dem Manne, blickt wie zu einem Halbgott in seliger Hingebung zu ihm hinan, findet in ihm ihre Vollendung, ihre höhere Welt. So schaut Clärchen zu Egmont, Gretchen zu Faust, Marie zu Clavigo empor — Stella's Empfindung ist vollends nur ein schwärmerischer Cultus des Herzens. Jetzt ist es umgekehrt: die Einflüsse des Hofkreises, die Göthe im

Leben erfuhr, spiegeln sich auch in seiner Dichtung ab; die Gestalten der Herzogin Louise, der Frau von Stein ꝛc. werfen in sie eben so ihre Reflexe, wie früher die anmuthigen Naturkinder, die Gretchen, Annetten und Friederiken ihr den Athem und Puls ihrer Empfindung liehen. Nun ist die Frau die Richterin über Sitte und Sittlichkeit; es ist nicht mehr das hingebend liebevolle, sondern das vornehme und edle, seiner Würde sich bewußte Weib, das uns hier als Priesterin, als Fürstin, als hohe Dame entgegentritt.

„Erlaubt ist, was sich ziemt!" Dieser Wahlspruch der Prinzessin Leonore wird nun auch das Motto des Göthe'schen Kunstdrama's, während früher der Held, der Stürmer und Dränger der Meinung zu sein schien: „erlaubt sei, was gefällt!" Je mehr so aber die Form in Göthe's Dichtung das Uebergewicht erhält, desto entschiedener leidet darunter die Wärme und Fülle des Inhalts; die Würde wird zur ablehnenden Kälte, die Anmuth zur manierirten, förmlichen Geziertheit. Der reizvolle Naturalismus der früheren Göthe'schen Ausdrucksweise hat einer gemessenen Kunstsprache Platz gemacht, die uns wohl in der „Iphigenia" wie auf Tempelstufen über das Gemeine emporführt, im „Tasso" noch durchaus einen warmen Hauch der Stimmung behält, aber in der „Eugenie" sich schon völlig nach der „Hofcadenz" in ängstlicher Würde weiterbewegt. Sobald die Göthe'sche Dichtung den Gipfel der Salon- und Hoffähigkeit erstiegen, ist sie zugleich um die letzte Spur des dramatischen Lebens gekommen; die Ueberfeinheit der Bildung schlägt jede Leidenschaft nieder;

an die Stelle des Gefühls tritt die kühlere Beredsamsamkeit der Reflexion.

Im Tasso steigert sich wohl noch das Gefühl sogar zu pathologischer Erhitzung — aber schon steht dem Helden die vornehme Ruhe eines Alphons, die höfische Verstandeskälte eines Antonio bestimmt und gemessen gegenüber, um sich auf das nachdrücklichste zur Geltung zu bringen.

Was den eigenthümlichen, in seiner Art unvergleichlichen Reiz dieses Werkes ausmacht — das warme, weich in einander schmelzende Colorit, der Hauch und Duft des classischen Südens, die Glanzlichter der feinsten Reflexion, die über den sanft gehobenen Wellen des Dialogs hinblitzen: gerade diese Vorzüge können wir hier nicht besprechen. Unsere Aufgabe ist es, die großen Linien des dramatischen Umrisses zu verfolgen — und die vermissen wir an dieser gefeierten Dichtung mehr, als an irgend einer anderen Production Göthe's.

Man findet ziemlich allgemein den idealen Werth des Stückes darin, daß hier „das Schicksal eines Dichters unbeschadet der Localzüge und des Costümes als Schicksal des Dichters überhaupt gefaßt und dargestellt ist“; man vergißt es auch nicht, gleichzeitig hervorzuheben, wie Göthe im Tasso „sein weimar'sches Hofleben, seine Neigung zu Frau v. Stein, sein Verhältniß zu Karl August, die Stellung des Grafen Görz zu ihm als Aufzug des Bildes benutzte, in das er Tasso's Schicksal am Hofe zu Ferrara als Einschlag

webte."*) Dagegen erlaube ich mir zu behaupten, daß eine einigermaßen gut erzählte Biografie des historischen Tasso einen weit bedeutenderen tragischen Eindruck mache, als dieses sonst so herrliche Schauspiel Göthe's trotz seiner Gedankenfülle und seiner classischen Formvollendung. Gerade jene Verallgemeinerung des Dichterschicksals, mit den Beziehungen auf die unbedeutenden Weimarer Conflicte durchzogen, war eher dazu angethan, die ursprüngliche Kraft des Süjets abzuschwächen, und aus dem Elemente der Handlung fast ganz in jenes der Reflexion hinüberzuziehen.

Was der Dichter von dem historischen Tasso für die zarten Aquarellfarben seiner Charakterzeichnung brauchen konnte, hat A. W. Schlegel in einer Recension dieses Stückes richtig hervorgehoben. Tasso zählt zu jenen Poetennaturen, für die ihr Talent zugleich verhängnißvoll wird, bei denen eben die Eigenheiten ihres Temperaments und ihrer Organisation, die ihr dichterisches Schaffen steigern, andererseits den Charakter entnerven und ihm Haltung und Schutzwehr nach Außen benehmen. „Tasso's leicht aufflammender Enthusiasmus zeigte sich im Leben als höchst reizbare Empfindlichkeit; die stille keusche Würde seines Styls als schüchterne Bescheidenheit mit Künstlerstolz gemischt; der hohe Ernst in dem Ton seiner Gedichte als Hang zur Einsamkeit und Betrachtung. Dazu trat aber noch ein grillenhaftes, düsteres Mißtrauen gegen die Menschen, das ihn ewig

---

*) Gödecke, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung. Seite 795.

quälte, und wie einen rastlosen Flüchtling durch das Leben hinjagte." *) Diese Grundzüge hat Göthe benützt und auf das Subtilste durchgearbeitet. Aber eben durch diese Subtilität erhielt der Charakter eine wesentlich andere Färbung. Sein Tasso ist ebenso wenig ein Italiener, als Clavigo ein Spanier — Localfarbe und Costüm, Stimmung und Hintergrund gehören dem Süden an, aber die individuelle Empfindungsweise selbst ist eigentlich deutsch. Der Held ist gleich Werther ein durchaus innerlicher, stets auf sich bezogener Charakter; ein grübelnder Gefühlsmensch, nicht blos von der Leidenschaft, sondern auch von ihren Schattenbildern, die sich ohne Ende in seiner Betrachtung abspiegeln, gequält; mit einem Worte ein echter Typus der Sentimentalitätspoesie des 18. Jahrhunderts.

Daß ein Mensch dieser Art kein Compromiß mit den praktischen Anforderungen des Lebens zu schließen vermag, versteht sich von selbst. Wer sie ihm gegenüber mit Schärfe und Nachdruck vertritt, ist sein natürlicher Gegner; Verständigung mit dem erscheint ihm so, wie eine Zerstörung des eigenen Wesens. Die durchgeführte Gegenüberstellung von Antonio und Tasso ist ein psychologischer Meistergriff; jener der erprobte welt- und geschäftskundige Staatsmann, der aber nebenbei auch den Dilettantenehrgeiz hat, als feiner und geschmackvoller Kenner zu glänzen, — dieser der ganz in seine Phantasiewelt versenkte Dichter, der aber

*) A. W. v. Schlegel's Werke (Leipzig 1846). 10. Band. S. 4 ff.

zugleich am Hofe eine Rolle spielen möchte, und wie ein Kind ob eines entzogenen Spielzeugs grollt, weil ihn sein Fürst nicht auch in Staatsgeschäften zu Rathe zieht. Es wäre nicht so schwer gewesen, diesen Gegensatz auch dramatisch durchzuführen; da hätte aber der Dichter irgend einen bestimmten Vorfall von Belang erfinden müssen, der die Funken des Widerstreits aus diesen beiden Charakteren schlüge und sie zum offenen entscheidenden Kampfe gegeneinander aufriefe. Statt dessen zerzanken sich die Beiden ohne allen äußeren Anlaß; es ist kein Streit bestimmter Tendenzen, nur persönlicher Antipathien; die Gegensätze prallen nicht mit voller Kraft auf einander, sondern treffen sich nur wie mit feinen Nadelspitzen, die die Haut empfindlich reizen, aber kein Blut aus den Adern hervorlocken. So bleibt das Stück lediglich auf psychologischem Boden und entfaltet sich zu keiner dramatischen Bewegung. Das gereizte Gegenübertreten der beiden Gegner, die vermittelnden Gesinnungen der Frauen, die später versöhnlichere Haltung Antonio's, die wachsende mißtrauische Stimmung und Gefühlsspannung Tasso's — dies Alles entwickelt sich blos dialogisch, wird Stoff der wiederkehrenden Erörterung, nicht der fortschreitenden Action. Wie „Werthers Leiden" ein Roman in Briefen, so ist „Tasso" ein Roman in Dialogen und Monologen.

Eigentliche Scenen von annähernd dramatischer Haltung finden wir daselbst nur zwei: jene, wo Tasso den Degen gegen Antonio zieht, und die andere, wo er der Prinzessin in die Arme fällt und sie an sein Herz drückt. Alle die andern sind bloße Gespräche,

durchwirkt mit den Goldfäden der kostbarsten Poesie, aber in dramatischer Beziehung dürftig und ohne Bewegung.

Ich habe eben die Hauptseite des Vorganges im Tasso berührt; jene romantische Liebesanekdote des Stücks, um die sich die Exposition und die Katastrophe bewegt, während durch den Streit mit Antonio die Verwicklung herbeigeführt wird. Der Charakter der Prinzessin ist, gleich dem ihrer klugen und gewandten Freundin mit den feinsten Zügen ausgestattet, gleichsam mit den edelsten Linien einer Raphael'schen Contour umschrieben — aber Tasso gegenüber erscheint sie keineswegs ohne Schuld. Sie spiegelt sich so gern in seinen Dichterhuldigungen, und hegt dafür mit schonender Hand seine Launen und Grillen, um ihn mehr, als es sein eigenes Phantasieleben vermag, für die mannhafte Haltung im Leben zu verderben. Ihre Neigung für ihn steht an der bedenklichen Gränze von Freundschaft und intimer Vertraulichkeit, einer Gränze, die sie mit feiner Berechnung weiterrückt und einzieht; so drückt sie den Pfeil immer tiefer in sein Herz, indeß sie sich den Anschein giebt, es zu beruhigen und zu heilen. — Auch hier muß ich wieder der Leiden Werther's gedenken, oder vielmehr der treffenden Bemerkung, die Napoleon über diesen Roman machte, als er unsern Dichter zur Zeit des Erfurter Congresses sprach. Ihm wollte die Vermischung der Motive des gekränkten Ehrgeizes und der leidenschaftlichen Liebe bei Werther nicht recht in den Sinn, und Göthe konnte sich auf diese Einwendung hin nicht in ganz befriedigender Weise

rechtfertigen. Eine solche Vermischung der Motive, freilich etwas anderer Art, findet nun auch in „Tasso" statt. Die Entwicklung hat hier zwei Angelpunkte: den Charaktergegensatz von Antonio zu Tasso, und die schwärmerische Dichterliebe des Letzteren. Beide Momente sind psychologisch auf's Beste in einandergewebt; man begreift, daß Tasso's krankhafter Gemüthszustand, durch den Streit mit Antonio und dessen Folgen auf's Höchste hinaufgetrieben, endlich zu einem solchen Ausbruch sich selbst vergessender Leidenschaft führen muß. Doch trotz dieses psychologischen Zusammenhanges fehlt es hier an jener höheren künstlerischen Einheit, mit der sich der dramatische Conflict immer um die Entwicklung einer Leidenschaft, eines bestimmten Gemüthsprocesses bewegen soll. Wir wissen zuletzt nicht ganz bestimmt zu sagen, was denn eigentlich der Hauptstoff des Stückes sei — der Kampf und Widerstreit jener beiden Männer,

> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte —

oder die stille, am Herzen nagende Schwärmerei, die Tasso für Alfonso's hohe Schwester hegt. Shakespeare hat oft zwei bis drei Fabeln in demselben Stück in einandergeflochten, aber die Leidenschaft der Helden hat er stets aus einem Punkte zu entwickeln gewußt; Othello's Eifersucht, Romeo's Liebe, Macbeth's verbrecherischen Ehrgeiz u. s. w. So fordert es die Energie, die ungetheilte Kraft der dramatischen Darstellung, auf die Göthe freilich im Ganzen genommen weniger bedacht war.

Die äußere Schranke dieses Buches, an der ich nicht weiter zu rücken vermag, nöthigt mich, von der näheren Besprechung dieser Phase Göthe'scher Dramatik abzustehen, so ungern ich mir selbst diese Entsagung auferlege. Den Rest dieses Bandes nimmt noch ein weit bedeutenderer Gegenstand in Anspruch, dem wir nicht so eilig vorübergehen können: es ist dies die Fausttragödie, das Hauptwerk unseres Dichters sowohl, wie überhaupt unserer poetischen Literatur.

IV.

Göthe's Faust.

Die Sage und das Volksbuch von Faust. — Die Faustdichtung in ihren Bezügen zu dem Entwicklungsgange des Dichters. — Der erste und der zweite Theil des Faust.

Zwei Seiten sind es, die man an Göthe's „Faust" zu unterscheiden hat, obgleich sie in dieser wunderbaren Dichtung oft kaum unterscheidbar zusammentreffen: einmal das subjectiv Erlebte, was Göthe hineingelegt, zum Theil auch hineingeheimnißt hat, dann der allgemein symbolische Gehalt der philosophischen Tragödie, zu der der alte Puppenspielstoff so tiefsinnig erweitert worden ist. Es liegt mir wohl fern, einzelne Fäden aus dem zauberhaft schillernden Gewebe des Ganzen herauszuzupfen, und so den Eindruck der dichterischen Totalität des Werkes zu zerstören. Nur mit Vorsicht will ich darauf hinweisen, an welchen Punkten sich etwa die querüberlaufenden Fäden jener beiden Richtungen deutlicher durchkreuzen.

Was ein großer Dichter wirklich Unsterbliches geschaffen, entsteht nicht aus bloßer Imagination, sondern aus der lebendigen Berührung seiner inneren Welt mit

der Außenwelt, der Natur, dem gegenwärtigen Leben. Je mehr Berührungspunkte die Individualität eines Dichters mit der äußeren Welt gewinnt, um so vielseitiger breitet sich sein Schaffen aus. Göthe'e reiche Natur besaß solcher Tangenten gar viele, und eine jede Berührung mit dem Leben regte ihn zu irgend einer Production auf. Alle diese zerstreuten Anklänge und Bezüge nun, die in seinen verschiedenen Dichterwerken vertheilt sind, sie werden im „Faust" so räthselhaft und doch so vernehmlich laut; was ihn erfreut und verstimmt, zerstreut und gesammelt, niedergezogen und erhoben hat, das Alles tönt vielstimmig aus diesem hohen, fast unbegränzten Dichterwerke heraus. Sind seine anderen Productionen nur besondere Bekenntnisse von bald höherem, bald geringerem Werth, so ist der „Faust" eine poetische Generalbeichte von Göthe's ganzem Streben und Trachten, wo Alles, auch das scheinbar Niedrige und Platte, in der wechselseitigen Beziehung bedeutend und vielsagend wird, und uns der unendliche Reichthum des Erlebten und Gedachten, den Göthe's universeller Geist barg, so mit einem Male sich aufschließt, als ob ein magisches Licht hindurchzukken und Alles in eine höhere Beleuchtung stellen würde.

Wenn das eben erst skizzirte Gedicht von „Faust," als es schon in seinen ersten Anfängen den Freunden mitgetheilt wurde, in ihnen die Erwartung weckte, „es solle in der Form eines Mythus eine symbolische Geschichte des menschlichen Geistes, seines Elends und seiner Größe geben" — so wurde das mächtig emporwachsende Werk noch mehr als dies, es wurde zugleich

der glänzende Beweis, daß der Dichter über die Mysterien des Menschendaseins nicht blos in abstracter Weise nachgedacht, sondern sie auch im Innersten erlebt habe, daß ihm die allgemeinen Probleme der Menschheit gleichsam zu individuellen Problemen geworden seien.

Die Sage selbst hatte jene Deutungsfähigkeit, gleichsam jene Elasticität, daß der Dichter das Allgemeinste, wie das Persönlichste in sie hineinlegen, in die Gedankengährung des 16. Jahrhunderts, die sie in einem grotesken Bilde abspiegelt, zugleich die Sturm- und Drangwogen seiner Zeit hineinfluthen lassen konnte. Wenden wir zunächst diesem Rohstoffe der Dichtung unsere Aufmerksamkeit zu.

Unheimlich und seltsam rauscht die Faustsage in ihrer ursprünglichen Gestalt daher, wie ein wilder, phantastischer Traum. Wer kennt nicht jene in toller Hast sich jagenden Traumgebilde, die uns beängstigen und bedrängen, wenn wir nach durchwachter Nacht, das Gehirn von Arbeit überhitzt, am frühen Morgen in einen müden Halbschlaf sinken? Ein solcher Traum war der von den Abenteuern des Faust. Er wurde gleichsam im Morgengrauen der neuen Zeit geträumt, während man aber noch die Nachwirkung der Nachtwachen bei der Büchergelehrsamkeit des Mittelalters verspürte!

Zu jener Zeit, wo man an den Mysterien des Geistes und der Natur gar bedenklich rührte, da gab

der Teufel mehr als in einem anderen Zeitalter der Welt zu schaffen. Ehe das „nordische Phantom" durch das Licht der Aufklärung verjagt wurde, ängstigte es noch einmal recht gründlich die Welt. Der Theologe wie der Magier wurden durch den Teufel beunruhigt und bedrängt: — wenn er den Dr. Faust holte, mußte sich Dr. Luther seiner wenigstens erwehren. Mehr als zu einer anderen Zeit wüthete damals der entsetzliche Wahn der Hexenverfolgung durch alle Länder. Der „Malleus maleficarum" stellte für sie ein scheußliches Inquisitionsverfahren fest; gleich geschäftig schleppten Protestanten wie Katholiken das Holz der Scheiterhaufen zur Vertilgung der Hexen herbei. Wie ein fürchterlicher Fieberfrost schüttelte noch zum letzten Male der Geist des Mittelalters die aufgehende neuere Zeit.

Es dauerte ziemlich lange, ehe die häßliche, wilde Nachtseite des christlich germanischen Wesens geklärt und überwunden wurde. Weil sich das Christenthum abwehrend gegen die Beziehungen des Menschen zur Natur, gegen das sinnliche Element des Lebens überhaupt verhält, so artete dieses in den verzerrtesten Cynismus, in den Wahnsinn des Teufelscults, in die geträumten Orgien der Hexensabbathe aus. Die vergeistigte Naturreligion des Alterthums hatte die Sinnlichkeit, die sie in ihrem Kreis eingeschlossen hielt, durch das Maß der Schönheit veredelt; nun irrte sie, geächtet wie sie war, in's Häßliche ab, weil sie der Geist nicht anerkannte. Die Satyren des antiken Bacchanals verzerrten sich zu grinsenden Dämonen,

die tanzenden Mänaden verwandelten sich in Hexen mit struppigem Haar. Den Teufelsbuhlschaften der Hexen traten die Teufelsbündnisse der Zauberer zur Seite — die Macht über die verborgenen Naturgewalten mußte durch einen Pact mit dem Satan erkauft werden, der um den Preis der ewigen Seligkeit die Erfüllung jedes verwegenen Wunsches auf Erden versprach. Jede Vertiefung in die Geheimnisse der Natur, der kühne Versuch, ihre noch unbekannten Kräfte zu erforschen und sich dienstbar zu machen, war des „crimen magiae“ verdächtig. Zuweilen mochten aber auch gewinnsüchtige Charlatane den Aberglauben des Volkes nützen und ausbeuten, indem sie durch den Ruf der Geisterbannerei, in den sie sich zu setzen wußten, ihren wahren oder angeblichen Kenntnissen mehr Nachdruck und Wirkung zu verleihen dachten. Als ein solcher Charlatan erscheint auch der wirkliche, der historische Faust, so weit sich die vereinzelten Spuren seiner Existenz nachweisen lassen. Er zieht nach gleichzeitigen Zeugnissen als ein fahrender Wunderdoctor umher, und berühmt sich selbst allenthalben seiner Kunst, „nicht nur in der Arzenei, sondern auch in der Chiromantie, Nigromantie, Physiognomie, den Visiones in Krystallen“ u. dgl. m., schreibt sich einen philosophus philosophorum — aber fast überall folgt ihm, nachdem sich der magische Dunst des ersten Eindruckes verzogen, der Leumund eines Betrügers auf den Fersen nach. So schildern ihn Zeitgenossen, die ihn gekannt haben. Immerhin muß aber der Eindruck, den er auf die Massen des Volkes gemacht, ein tiefwurzelnder gewesen

sein, da Alles, was sich von Zaubermärchen in jener Zeit zusammenhäufte, auf seinen Namen übertragen wurde. Bald stand die Gestalt Faust's, durch die anwachsende Sage erhöht, als Repräsentant aller Magie, als der eigentliche Held der Zauberei in der Phantasie des Volkes fest, und mit grausendem Behagen lauschte es noch lange der Kunde von seinen Abenteuern und seiner Höllenfahrt.

Aber die Historie von Dr. Faust ist noch mehr, als eine bloße Schwarzkünstlersage. Wenn wir von dem Nebenwerk der Zauberstücke und Teufeleien absehen, dann repräsentirt sie gleichsam die d ä m o n i s c h e Seite des Reformationszeitalters, jenes Suchen nach dem geheimen Zauberwort, durch das sich die Mysterien des Daseins enthüllen, die Tiefen der Natur der Erkenntniß sowohl wie dem Genusse mit einem Male erschließen sollten. Allenthalben regte sich damals jener kühne, protestirende Geist, der Geist des dreisten Widerspruchs und der verwegenen Forderung, der den Pferch des bisherigen Scheinwissens niederriß, der die in Worten kramende Büchergelehrtheit verwarf, um zu den Quellen der Erkenntniß durch eigene Erleuchtung herabzusteigen, um in den breiten Strom der Erfahrung, des Lebens sich muthig zu werfen! Es war eine Zeit des ungeduldigen, unstäten Spürens und Forschens auf allen Gebieten. Was suchte man da nicht Alles! Den Stein der Weisen, die quinta essentia, den spiritus vitae, endlich, was mehr galt als all dieser mystische Kram — die obersten Principien des Denkens und Seins. Die fremdartigsten Elemente gährten in

der geistigen Bewegung jener Zeit seltsam gemischt durcheinander, wie in einem Zauberkessel; es dauerte lange, bis sich der Gischt beruhigte und ausschäumte, bis die aufgeregte Phantasie in den aufsteigenden Dünsten nicht mehr Höllenbreughel'sche Spukgestalten und Teufelsfratzen sah.

In der Faustsage ist nun dieses Stadium fixirt — es ist der Schrecken vor dem verwegenen, neuen Geiste der Forschung und des unbefriedigten Lebensdranges, der sich in derbnaiver Form in ihr ausspricht. Jener Dr. Faustus des Volksbuches, den man wegen seines unsinnigen und hoffärtigen Geistes den Speculirer nannte, der sich von der Theologie der Magie zuwandte, in vermessenem Sinne sich Adlerflügel nahm, alle Gründe von Himmel und Erde erforschen wollte, und um das Wesen der Elemente zu ergründen und des Himmels Lauf, Bewegung und Zierde kennen zu lernen, sich mit Leib und Seele dem Teufel übergab: was ist er wohl Anderes, als ein Repräsentant des neuen, aus den kirchlichen Fesseln sich befreienden Forscherdrangs, vor dem der Aberglaube entsetzt sich bekreuzte und in dem er nur ein teuflisches Beginnen wahrzunehmen glaubte? Ja, wenn es später heißt, Faust sei in alle dem, was die Naturerscheinungen und die ganze Sternkunde betraf, von seinem Geiste Mephostophilis sehr wohl unterrichtet worden, „wie denn Alles, was er geschrieben, unter den Mathematicis das Lob davon getragen," so wäre man fast versucht, in dem Volksbuche ein frommes Pamphlet gegen die aufstrebenden Naturwissenschaften zu erblicken, die damals

gerade die Zügel der Theologie abwarfen und der kirchlichen Wissenschaft über den Kopf wuchsen! Was war einfacher, als diese wissenschaftlichen Entdeckungen sofort als Versuchungen des Teufels zu erklären, wobei aber doch naiv genug dem Lügengeist zugestanden wurde, daß er sich wirklich auf Mathematik und Astronomie verstehe und in diesem Punkte sogar die Wahrheit von ihm zu erfahren sei.

Der Schatten des „Speculirers" Faust schritt immer mächtiger emporwachsend durch die entscheidenden geistigen Richtungen des 16. und 17. Jahrhunderts hindurch. Klingt dies nicht ganz Faustisch, wenn einmal Campanella die Menschenseele selbst von ihrem unersättlichen Drange also sprechen läßt: „In einer Handvoll Hirn sitz' ich, Alles in mich verschlingend, daß, was für Bücher die Welt besitzen mag, sie meinen tiefen Durst nie stillen mögen. So viel ich auch genoß, je mehr sterb' ich im Fasten; aus einer großen Welt beköstigen mich die Weisen, und immer doch verlangend, hungernd, unbefriedigt wend' ich mich ringsum — unwissend desto mehr, je mehr ich weiß." Was sind diesem Denker die Bücher der Schulgelehrsamkeit? Nur todte Copien des Lebendigen, mit viel Irrthümern abgenommen! „O kehrt zurück zum Urbild," ruft er den Menschen zu, „werft ab die Schale der Worte, versenkt euch in den Kern der Dinge!"

Die Theosophen, Mystiker und Naturphilosophen des Reformationszeitalters — sie Alle nahmen eigentlich ihre Zuflucht zur Magie. Vom Wuste der schulmäßigen Autorität sich losreißend, glaubten sie durch In-

spiration und traumartige Erleuchtung, ohne Vermittelung von Folgerungen und Schlüssen, in das Innere der Erscheinungen unmittelbar eindringen zu können. Ein solcher Magus war der vielgenannte Theophrast Paracelsus, ein Zeitgenosse des historischen Zauberdoctors Faust, mit dem er übrigens in dem abenteuernden Umherwandern, den geheimnißvollen Wunderkuren, wie in der bewußtvollen Selbstverbreitung des eigenen Ruhmes so manchen Zug gemein hat. Mit dem Stolz des echten Schwärmers verachtete er alle gelehrten, aus Büchern geschöpften Kenntnisse; er leitete alles wahre Wissen aus dem göttlichen Wesen selbst ab, das sich dem erleuchteten Blicke unmittelbar aufschließe, und empfahl als den Quell der Erkenntniß eben jene Wissenschaft der Magie, die durch Hilfe der Einbildungskraft große Dinge zu wirken und allein die Geheimisse der Natur durch das „innere Licht" zu entdecken vermöge. Ehe man an das Wesen der Erscheinungen mit besonnenerer Forschung heranzutreten vermochte, versenkte man sich in dieselbe mit der Zauberkraft ekstatischen Schauens. Aber hatte man auch so die Gewalt, die Mächte der Natur an den Geist heranzuziehen, so fühlte man, sie zu halten, nicht die Kraft! Je tiefer die Flamme des Erkenntnißdranges aus dem innersten Gemüthe hervorbrach, desto mehr zehrte sie Alles, was bis dahin als positives Wissen galt, in sich auf; ungestüm fragend, nach neuen Offenbarungen dürstend, blickte der Mensch hinauf zum Himmel, hinab in die Tiefen der stummen Natur.

In einer ähnlichen Stimmung finden wir unseren Dichter, da ihn Stoffe von fast metaphysischem Gehalt, wie Prometheus und Faust, beschäftigten. Bald verdrängte nun die concretere, menschliche Figur die ferner stehende, mythische Schattengestalt — nicht der antike Titane, sondern der deutsche Nekromant wurde der Träger der eigensten, höchsten Ideen des Dichters.

Eine ganze dämmernde Gedankenwelt stieg ihm aus der rohen und ungeschlachten Faustsage, wie in Morgennebeln empor, als in dem Puppenspiel, das er 1773 auf der Frankfurter Messe sah, dieser Stoff mit entscheidender Macht an ihn herantrat. Er wirkte auf sein Gemüth mit der Ahnung, daß hier eine dichterische Lebensaufgabe wohl noch verschleiert und dunkel, aber gewaltig und unabweisbar an ihn herantrete. „Die Sage vom Faust," so sagt er selbst — „klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Wie er, hatte auch ich mich in allem Wissen umhergetrieben, und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen; wie er, hatte auch ich es im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Er trug vorläufig den keimenden Stoff in sich herum, und ergötzte sich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon niederzuschreiben; aber wie ein halbgestaltetes Traumbild zog schon der eigenste Inhalt seines künftigen Strebens und Schaffens an ihm vorbei, und Nahes und Fernes rauschte über seinem Haupte zusammen, wie in wogenden Glockentönen. Das Erste, was (wohl erst 1774) zu Papier gebracht wurde, war der erste Monolog des

Faust, dem Anfang des Puppenspiels in der Grundidee ziemlich getreu folgend, dann der Dialog mit Wagner. Im nächsten Jahre entstand der Spaziergang Faust's und Wagner's; während des Verhältnisses mit Lili, das ihm im Anfange neues Feuer in die Adern goß und ihn aus der brütenden Wertherstimmung herausriß, entwarf er den Plan zur Geschichte Gretchens, schrieb auch die Hauptscenen dieses Romans, der höchsten Liebespoesie, welche jemals gedichtet worden ist. Jenes Jahr brachte für den Faust die reichsten Früchte; unaufhaltsam gestaltete sich der Stoff weiter und die erste Begegnung mit Mephistopheles, die zweite Scene mit dem Pact, die Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler, dann jene in Auerbach's Keller kamen noch 1775 während einer Schweizerreise hinzu. Vorläufig hatte sich die so rasch benützte Stimmung an diesem Stoffe erschöpft; die nächsten zwölf Jahre brachten während des Aufenthaltes in Weimar keinen Zuwachs. Die heiße Sehnsucht nach dem Süden, nach Italien — dann endlich die Anschauung einer reichen harmonisch klaren Kunstwelt, die Göthe dort mit durstigen Blicken genoß und ganz in sich aufnahm, schien das nordisch mysteriöse Element, in dem sich Faust bewegt, ganz verdrängt zu haben. Darauf scheinen auch jene Verse in einer der römischen Elegien ganz direct hinzudeuten:

O wie fühl ich in Rom mich so froh, gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,

Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düst're Wege zu späh'n, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.

Wie stimmten früher zu den ernsten, phantastisch kühnen Formen des Straßburger Münsters, die sich so tief der Einbildungskraft des jungen Dichters eingeprägt hatten, die Bilder altdeutschen Lebens in Faust mit den verkörperten Phantasiegestalten des Mittelalters: Gretchen, wie sie aus dem Dome schreitet, Mephistopheles, wie er grinsend an der Ecke lauert. Jetzt finden wir Göthe ganz in die Antike und Renaissance vertieft; den zierlichen Tempel der Maria della Minerva bei Assisi erhebt er einmal fast so hoch, wie ehedem den ehrwürdigen Münster. Erscheint da nicht wieder das einfache schön geordnete Säulenhaus, in dessen Anschauung er sich jetzt versenkt, als der bedeutsame Hintergrund, von dem die priesterlich reine Gestalt Iphigenia's mit milder Hoheit an ihn herantritt? Hätte man wohl glauben sollen, daß den Dichter die Schatten der Faustsage auch hieher geleiten würden, wo er die Stille der duftigen Orangenhaine mit den Gestalten Tasso's und der beiden Leonoren sich belebte? Und doch war es nicht anders! Gerade in dem schönen Garten der Villa Borghose zu Rom schrieb er jene wild groteske Scene in der Hexenküche — zwischen dem Dunkel hochragender Cypressen lugten auf einmal die Fratzen jener Höllenbreughelfiguren hervor, und der dicke Qualm, der dem Zauberkessel entstieg, ver-

hüllte ihm für einen Augenblick Iphigeniens reine Marmorgestalt. Während über ihm die Kronen der Pinien im sonnigen, blauen Himmel sich wiegten, umwehten ihn plötzlich die Geisterschauer des deutschen Waldes, und ferne Orgeltöne klangen erschütternd zu ihm hinüber, die dumpfe Melodie des Dies irae begleitend. Fausts Monolog im Walde und Gretchens Domscene gehören gleichfalls der italienischen Reise an. Waren dies nicht — man kann es wohl so nennen — Geistererscheinungen am hellen Tage?

So reifte das fremde nordische Product am südlichen Sonnenstrahl, und schon zwei Jahre darauf — 1790 — konnte diese Hauptproduction des Göthe'schen Geistes in ihrer ersten Fassung unter dem Titel „Faust, ein Fragment" veröffentlicht werden. Sein ganzes künstlerisches Wesen und ideales Formgefühl, welches in Italien das reinste Maß und Gleichgewicht fand, ergoß Göthe in die plastische Schönheit der „Iphigenia" und in die weiche Farbenharmonie des „Tasso"; aber was menschlich in ihm auf- und abwogte, führte ihn immer wieder zum Faust zurück. Nicht für die Dauer konnte die klare Bestimmtheit der hellenischen Kunstform den Drang seines im Innersten doch deutsch empfindenden Gemüthes stillen; und wenn in ihm die alte, dunkel-klare Regung wieder aufquoll, und die halbverklungenen Jugendgefühle in ihm erweckte, wenn die Sehnsucht ihn mit leisem Hauch umfing, Erinnerung sein Innerstes durchwühlte, dann stand plötzlich wieder die Scenerie des „Faust" vor ihm da, und er mußte das oft unterbrochene Werk weiter schreiben, wenn

es auch immer geheimnißvoller, immer sibyllinischer wurde.

Die Balladen, die er im Wetteifer mit Schiller dichtete, die „Braut von Korinth“ mit ihrem mystischen Geisterhauch, die phantastische Erfindung des „Zauberlehrlings“ ꝛc. führten ihn auf's Neue, wie er sich ausdrückt, auf den „Dunst- und Nebelweg“ des Faust zurück. Er war es damals schon so gewohnt, sich von Schiller seine eigenen Intentionen auslegen und näher bezeichnen zu lassen, so wie Wilhelm von Humboldt wieder neben Schiller als enthusiastischer Ausleger von dessen Dichtungen einherging. Dadurch angeregt, wenn das reflectirte Licht eines so nahestehenden Geistes auf seine Werke zurückstrahlte, fühlte er in sich neuen Muth zur Arbeit wachsen. Schiller bezeichnete dies als die Idee des Werkes, daß es überall „die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben zeige, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen;“ auch fügte er manche feine und geistvolle Winke bei, die Göthe dankbar annahm. Allmälig wurde das „rhapsodische Drama“ wieder weiter gefördert, das alte Manuscript durch neue Einlagen erweitert und endlich der erste Theil der Tragödie abgeschlossen. 1798 kam das Vorspiel auf dem Theater hinzu, worin die wunderlich seltsame äußere Composition des Ganzen mit eben so köstlichem Humor als reicher Gedankentiefe besprochen wird, und dann der Prolog im Himmel, der die innere Idee des Werkes in der kühnsten Form deutet und im Voraus bezeichnet. 1801, als Göthe sein 52. Jahr erreicht hatte, vollendete er den

ersten Theil in seiner jetzigen Gestalt, an dem er, wie wir gesehen, etwa in seinem 25. Jahre zu arbeiten begonnen. Der zweite Theil der Tragödie, zu dem Einzelnes, wie die tiefsinnige Allegorie von „Faust und Helena" schon vorbereitet war, beschäftigte den Dichter etwa vom Jahre 1806 bis zum 20. Juli 1831. Göthe starb am 22. März 1832.

Und so wuchs das ungemeine Werk, in seiner Tonart auf's Mannigfachste wechselnd, zu einer unbegränzten, ja nie zu begränzenden Production heran. Schiller hatte Recht gehabt, wenn er schon vor Beendigung des ersten Theiles fürchtete, sobald die Idee des Werkes ausgeführt würde, gäbe es für eine so hoch aufquellende Masse des Inhalts keinen poetischen Reif, der sie zusammenzuhalten vermöge. So war es auch: aber bei einem solchen exceptionellen Werke, welches wie ein ganzes mächtiges Gebirge mit schimmernden Gipfeln emporwächst, konnte von vornan eine bequeme, formale Uebersichtlichkeit der Composition nicht erwartet werden. In den höheren Regionen der immer steiler sich aufthürmenden Dichtung, bis dahin, wo der Chorus mysticus in unbegreiflicher Höhe schwebend verklingt — in diesen Regionen, sage ich, verschwindet wohl immer mehr die warme organische Triebkraft der Stimmung — da blühen jene Blumen nicht mehr, die Gretchen in Marthen's Garten zerpflückt, um nach Faust's Liebe zu fragen. Die Poesie erstarrt, so hoch emporgetrieben, in der kalten Höhe des Gedankens — die frostige Luft der Allegorie und Symbolik weht scharf um den Gipfel des immer geheimnißvolleren Werkes. Aber diese Kälte

ist nicht die der Nüchternheit, sie ist der stumme Ernst des erdentrückten, mit dem Himmel sich berührenden Geistes; auch sie wirkt eigenthümlich ergreifend, wie ein Blick auf die schimmernden Eismassen der Gletscher, wenn über ihnen die ewigen Sterne aus tiefem Blau hellleuchtend emporsteigen.

Die symbolische Bedeutung, die Göthe in die Faustdichtung hineinzulegen beabsichtigte, ist deutlicher, als in irgend einem Faustcommentar, in dem „Prolog im Himmel" ausgesprochen. Es ist ungemein charakteristisch, daß Göthe das Element des Humors in den Himmel und in den Kreis der himmlischen Heerschaaren aufgenommen hat, wo Klopstock früher nur die Oratoriumsklänge seraphischer Hymnen ertönen ließ. Ein Gott, der die Berechtigung des Negativen anerkennt, der den Teufel in seiner Welt duldet und ihn sogar dem ewigen Weltplane gemäß eine Rolle darin spielen läßt, weil das Böse auch zu etwas gut sei, kann füglich den Humor nicht von sich ausschließen.

Der Herr hat mit der bekannten Wette nicht zu viel gewagt; denn das diabolische Element steht ihm nicht als fremdes Princip gegenüber, das er zu vernichten strebt: es ist in die Rechnung seiner Weltordnung mit einbegriffen, als das beständige Ferment, welches das menschliche Dasein, das leicht in Stockung geräth, fort und fort aufregt und reizt. Der ganze Mensch soll von der Mitte der reinen Menschheit aus der Höhe

des Göttlichen zustreben, aber auch die Berührung mit den dämonischen Tiefen des Daseins soll ihm nicht fern bleiben. Zwischen der spiritualistischen Höhe des Geistes, zwischen dem sinnlichen Abgrund des Daseins stehen wir kämpfend, irrend und strebend in der Mitte; nicht das ist der ganze Mensch, der sich den Teufel durch Frömmigkeit und zaghafte Moralität vom Halse schafft, sondern der ihn besteht. Das Mittelalter stellte das Gute dem Bösen, das Diabolische dem Göttlichen, die Magie der Theologie schroff und unvermittelt gegenüber; die moderne Weltanschauung sucht diese Gegensätze in dem Begriffe des Menschen, „der da irrt, so lang er strebt," zusammenzufassen und zu vereinen. Damals war der Mensch entweder Gottes oder des Teufels — nun soll er sich selbst wahrhaft und ganz gehören.

Treten wir nun an die Dichtung selbst näher heran, um zu sehen, wie sich die eigenen, inneren Kämpfe und Bestrebungen des Dichters in ihr bedeutungsvoll und tiefsinnig wiederspiegeln. Faust selbst spricht sein getheiltes Wesen, seine ringende Doppelnatur in folgenden Worten aus:

Zwei Seelen, wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die and're hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Diese Worte sind aus Göthe's innerster Seele selbst gesprochen. Auch er war sich jenes doppelten Triebes bewußt: der Wissensdrang, der in alle

Tiefen der Dinge dringen möchte, beunruhigte ihn nicht minder, als jener sinnlich warme Lebensdrang, der das Dasein in der Breite ganz und voll zu besitzen strebt. Es trieb ihn ebenso hinein nach dem Centrum, wie hinaus nach dem Umkreis der Existenz; er wollte die Fülle des Menschlichen in jedem Sinne in seinem Busen versammeln. Dieses nie zu sättigende Doppelstreben geht durch sein ganzes Leben hindurch, und nur die Entsagung oder die Selbstbeschränkung, die er sich freiwillig auferlegt, dieses höchste Wort der Göthe'schen Lebensphilosophie drängt jene Faust'sche Sehnsucht wieder in ein ruhigeres Maß zurück.

Auf welchen Wegen suchte Göthe zur Erkenntniß vorzudringen? Beiläufig auf denselben wie sein Held. Vor ihm führten die Wagner's das große Wort, jene trockenen Schleicher, die ewig nur Famuli des Geistes bleiben, immer zusammentragen, nachschlagen, compiliren, Material herbeischleppen, geistlose Gelehrsamkeit aufhäufen. Hat sich nicht auch Lessing durch diesen Schutt hindurcharbeiten müssen, bis er einen massenhaften Bücherberg ersteigend, von da aus nur durch seinen Falkenblick eine weite, herrliche Aussicht gewann? Göthe wußte mit den Detailstudien, wie sie damals betrieben wurden, nichts anzufangen; auf diesem Wege waren keine Durchblicke zu finden; ein Buch verstellte dem andern die Aussicht, und ihn drängte es nach Anschauungen, die auf weite Strecken hin blitzartig Alles erhellen. Die herkömmliche Art, das Wissen nach Facultäten zu isoliren, war ihm sehr fatal. Die Philosophie wollte ihn keineswegs aufklären. In

der Logik kam es ihm wunderlich vor, daß er diejenigen Geistesoperationen, die er von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtet, so aus einander zerren, vereinzelen und gleichsam zerstören sollte, um den rechten Gebrauch derselben einzusehen. Von den Dingen, von der Welt, von Gott glaubte er ungefähr so viel zu wissen, als der Lehrer selbst, wenn dieser leere Allgemeinheiten mit selbstgefälligem Dünkel vortrug. In den juristischen Studien wußte er durch die frühern Anregungen seines Vaters schon so viel, als der Professor seinen Schülern mitzutheilen für gut fand. In der Theologie, so weit er nebenbei in sie einen Blick warf, war ihm der Wortglaube und die überall schnell fertige Aufklärerei gleich antipathisch. Es galt, mit Umgehung dieser unfruchtbaren wissenschaftlichen Tradition sich einen eigenen Weg zu bahnen.

Dieser Weg führte freilich zum Theil auf wunderliche Nebenpfade. Bezeichnend genug für Göthe's Neigung zum Verborgenen, Versteckten und Mysteriösen sind die seltsamen Beschäftigungen, in die er von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, im Verkehr mit einer stillen, frommen Grüblerin, dem Fräulein von Klettenberg und einem hektischen Chirurgen hineingerieth, der Universalmedicinen nach alten chemisch-alchymistischen Büchern bereitete. Da umgab sich Göthe wirklich für einige Zeit mit dem Dunst der M a g i e. Alte Charteken, in denen die geheimen Lehren der Alchymie in abstruser Weise entwickelt waren, wurden da vorgenommen, Wellings Opus mago-cabalisticum wurde angeschafft; auch die Werke des Theophrastus Para-

celsus und Basilius Valentinus eifrig durchsucht. Göthe fing an, in seinem alten Giebelzimmer nach den geheimnißvollen Andeutungen jener Werke zu operiren, bereitete den Kieselsaft und träumte von der jungfräulichen Erde. Bald stieg ihm auch über dem Nebeldunst dieser wunderlichen Beschäftigungen ein mystisch-kabalistisches System von Gott, von Luzifer und den bewegenden Potenzen der Welt auf — ein trübes phantastisches Dunstgebilde, das freilich bald unter dem Einflusse lichterer, klarerer Eindrücke zerstob. Eins gewann aber Göthe doch bei diesen Experimenten und Träumereien: seine Phantasie bekam die nöthigen Anhaltspunkte, um sich das mysteriöse Treiben Faust's sinnlich anschaulich zu machen: die barbarisch fremde Redeweise, der ganze Apparat der geheimen Wissenschaft des 16. Jahrhundertes ließ so recht das Colorit und das Costum in seinem Geist lebendig werden, das zur Schilderung Faust's in seinem Laboratorium gehörte.

Wenn auch Göthe ferner nicht auf so trüben Wegen sich erging, so vermied er denn doch mit genialer Unruhe den gewöhnlichen Pfad des Lernens und Forschens. Was ihm das dürftige Licht einer sterilen Gelehrsamkeit nicht aufzuklären vermochte, das sollte ihm der wunderbare Schein der Phantasie erhellen. Sowie im Leuchten des Meeres ein elektrischer Glanz mit einem Male die dunkeln Gründe der Gewässer transparent macht, so sollte auch jenes höhere Licht ihm die Tiefen der Dinge wie durch ein Wunder aufschließen. Göthe vermied ebensowohl die Schärfe der Abstraction, wie das detaillirte Eingehen der Empirie: er hielt sich

immer in der unbestimmten Mitte zwischen beiden und suchte so ahnend das Wesen der Erscheinungen zu erfassen. So glaubte er in reinen Zügen die wirkende Natur vor seiner Seele liegen zu sehen; jetzt dachte er die Wahrheit des Wortes zu erkennen:

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen —
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt;
Auf, bade Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth!

Wenn Faust sich der Magie ergab, daß ihm „durch Geisteskraft und Mund, so manch' Geheimniß würde kund," so suchte Göthe durch Intuition, durch ahnendes Schauen den Mysterien der Natur beizukommen. Auf diesem Wege dachte er das Wesen selbst, und nicht bloß abgezogene Begriffe zu erfassen; so hoffte er das, was die Welt im Innersten zusammenhält, und alle Wirkungskraft der Dinge zu erkennen, daß er nicht mehr, den andern gleich, in bloßen Worten krame. Insbesondere verfuhr er so auf dem Boden der Naturwissenschaften. Dafür nur ein Beispiel. In jener Zeit, wo sich sein Verhältniß zu Schiller erst anzuknüpfen begann, trug er ihm einmal die Metamorphose der Pflanzen in lebhaftem Gespräche vor, und ließ mit manchen charakteristischen Federstrichen eine symbolische Pflanze vor Schiller entstehen. Schiller vernahm das Alles mit großer Theilnahme, aber als Göthe geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Göthe, einigermaßen verstimmt erwiderte: es könne ihm sehr lieb sein, daß er Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen

sehe. Dieses intuitive Erfassen der Dinge, das bei Göthe noch sehr sinnvoll bleibt, und von einem meist sicheren Instinct geleitet ist — diese Gedankenmagie, wenn wir so sagen dürfen, ist dann in der Schelling-schen Naturphilosophie zu einem eigenen speculativen System entwickelt worden, aus dessen pythischer Höhle man gar viele und seltsame Orakel vernommen hat. Daher kam es auch, daß Schelling auf den Faust als auf eine göttliche Offenbarung hinwies, an der das Denken zu zehren habe und die es nimmer würde erschöpfen können. Dies ist aber eben nicht die Sache des Philosophen: die Eingebungen überlasse er dem Dichter, er selbst erhebe sich in die Sphäre der reinen Gedanken.

Auch in dem Verhältniß zum positiven Glauben hat Göthe viel mit Faust gemein, wie er ihn einmal mit der Bibelübersetzung beschäftigt vorführt. Er kann es nicht gelten lassen, daß das Wort „im Anfange" war, das bloße schattenhafte Wort, an welchem demnach auch nur die Wortgläubigen hangen. Er kann es so hoch unmöglich schätzen; er muß es anders übersetzen, wenn er sich vom Geiste recht erleuchtet fühlt. Forschend und prüfend, wie Faust, nahm auch Göthe das ehrwürdige Buch der Bibel zur Hand; das Innere, das Eigenthümliche eines solchen wunderbaren Buches zu erforschen, das, meint er, sei zunächst eines Jeden Sache; man solle vor Allem erwägen, wie sich der Inhalt der Schrift zu unserem eigenen Innern verhalte, und in wiefern durch die in ihr wohnende Lebenskraft die unserige erregt und befruchtet werde. — Dieses ist

das Verhältniß, in welches sich der geniale Geist, der in sich selbst eine Offenbarung verspürt, zur überlieferten Offenbarung stellt. Wie in allen Dingen, leitet ihn auch hier die subjective Eingebung, die Intuition.

Es ist ein tief erfaßter Gegensatz, der zwischen Faust und Wagner, den Göthe selbst erlebt und beobachtet hat: der Gegensatz zwischen den inspirirten, aber auch nie befriedigten Forschern, und den geistlosen Dogmatikern; zwischen den Sehern in der Wissenschaft, die da zu wissen meinen, wie ein Geist zu dem andern Geiste spricht, und den in Worten und fertigen Begriffen kramenden Wortgläubigen, deren es in der Theologie so gut, wie in jeder anderen Wissenschaft giebt. Während Faust mit den Träumen der Phantasie das Reich der Erkenntniß umfassen möchte, glaubt Wagner, daß es dabei nur auf ein gutes Gedächtniß ankomme. Faust schwelgt nur in Visionen, Wagner lernt Alles auswendig. In der modernen Forschung sucht man eben sowohl über das zusammenscharrende Detailwissen der Wagner'schen Gelehrsamkeit, wie über den Hochmuth der „intellectuellen Anschauung" Faust's hinauszugehen. Durch methodische Forschung, nicht durch bloße Eingebung suchen wir einen Einblick in das Wesen der Dinge zu erlangen: wir geben dem Fleiß einen geistigen Inhalt, und eben darum darf sich auch die geniale Natur des Fleißes nicht mehr entschlagen.

Ich sagte früher: der Göthe'sche Faust sei ein universelles Bekenntniß darüber, wie unser Dichter das Wissen sowohl, wie das Leben erfaßt habe. Und wie faßte er nun das letztere auf?

Wie sein Held, so sah auch er das Leben zunächst nur als einen beständig wechselnden, immer neuen und vielgestaltigen Anregungsstoff an, der sich der bedeutenden Individualität ohne Ende darbietet. Nicht die allgemeinen Zwecke der Menschheit, nicht der große Zusammenhang ihrer geschichtlichen Entwicklung, sondern der harmonische Entwicklungsproceß des einzelnen Individuums, die Bereicherung und wachsende Fülle der inneren Welt, das ist ihm der höchste Zweck des Daseins. In diesem Sinne durfte er wohl mit Faust von sich selbst auch sagen:

Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen ....
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freund's zu schau'n ....
— — — — — — — — — — — zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eigenen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Fürwahr! der hohe, göttliche Geist, der ihn zum dichterischen Genius geweiht hat, der ihm sein Antlitz im Feuer der Begeisterung zugewendet, er hat ihm im höchsten Maße die Befähigung verliehen, alle Fülle des Daseins, allen Reichthum der Welt in sein Gemüth zurückzuschlingen, und „was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, in seinem tiefsten Selbst zu genießen.“ Doch daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird, empfand er auch. Faust sagt:

— — — — Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah' und näher bringt,

Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt.

Wer ist dieser Gefährte? der Dämon, der dem modernen Faust nicht von der Seite geht? Es ist der Geist der Ironie, des ernüchternden Weltverstandes, der gemüthlosen Verneinung. Er ist es, der sich ohne Unterlaß zwischen das geniale Subject und die Welt stellt, der gleich einem diabolischen Wesen zwischen beiden sein Spiel treibt, der jenes fortwährend aus dem Gefühl seines innern Reichthums herauswirft, indem er allen höhern Gehalt des Lebens mit scharfem Hohn negirt, und so zu Nichts, mit einem Worthauch, jedes Ideal, jede schöne Gabe der Begeisterung verwandelt. Göthe auch fühlte die Nähe dieses unheimlichen Geistes — obgleich er seinem frostigem Anhauche gegenüber die Wärme seines reichen Gemüthes, den Glauben und die Liebe, die in ihm wohnte, immer wieder herzustellen wußte. Göthe hat das Selbstgefühl der genialen Natur in sich nie völlig bis zu Faustschem Uebermuth anwachsen lassen, und eben darum hat der Geist der Verneinung über ihn keine unbedingte Gewalt erhalten; die kleinen, aber übermüthigeren Fauste der späteren Literatur fielen ohne Widerstand der mephistophelischen Ironie anheim, sie saugte vampyrartig das edelste Blut der Dichtung aus, und unheimlich und fratzenhaft sahen wir noch jüngst den Schatten des Mephistopheles über den schönsten Blüthen der Heine'schen Lyrik emporsteigen.

Diese Duplicität, dieser innere Zwiespalt der

menschlichen Natur muß überwunden werden — dies ist die große Aufgabe unserer Zeit. Im Reiche des Gedankens soll uns der Faust'sche Hochmuth und der Wagner'sche Eigendünkel, in der Auffassung des Lebens die Faust'sche Ueberschwänglichkeit und die Mephistophelische Negation in gleicher Weise fern bleiben. Nicht das Individuum ist der höchste Zweck der Welt, nicht dazu ist die Fülle des Geschaffenen da, daß der hochstrebende, einzelne Geist denkend und genießend in ihr schwelge; auch die geniale Persönlichkeit muß sich dienend einem höheren Ganzen anschließen, darf sich der Gattung nicht selbstsüchtig entziehen. Wir wollen keine Fauste mehr — weder in der Wissenschaft noch im Leben! Wenn die Faustsage des 16. Jahrhunderts über den revolutionairen Geist der Forschung ihr Anathem aussprach, so wurde in Göthe's Faust der Geist des genialen Dranges glorificirt und in der höchsten heroischen Gestalt der deutschen Dichtung verewigt. Aber Revolutionen darf man nicht für permanent erklären, und so darf die Fauststimmung auch nicht stabil werden, wie es eine Zeitlang in der deutschen Literatur den Anschein hatte.

Die Bedeutung des Objectiven, der hohe Gehalt der theoretischen wie der praktischen Sphäre ist viel zu unabweisbar geworden, als daß es heutzutage nicht eine Blasphemie wäre, wenn das unbefriedigte Genie noch ausrufen wollte: „des Denkens Faden ist zerrissen — mir eckelt lange vor allem Wissen"; oder wenn es gar „in das Rauschen der Zeit, in das Rollen der Begebenheit" sich stürzend, darin nichts Anderes suchen

wollte, als dies: „in den Tiefen der Sinnlichkeit die glühende Leidenschaft stillen!“ Die wissenschaftliche Tradition läßt sich jetzt nicht mehr so schlechthin verachten, wie es in der Zeit der Reformation oder vielleicht auch in jener der Sturm- und Drangperiode der Fall sein mochte; auch der genialste Denker muß sich ihr anschließen, wenn seine Ideen nicht blos subjectiv bleiben, sondern eine nothwendige Stelle in dem allgemeinen Entwicklungsgange des menschlichen Denkens einnehmen sollen. Paracelsus, Giordano Bruno, Campanella durften wohl die Bücherweisheit ihrer Zeit, sie durften den vermoderten Doctrinarismus der Scholastik geringschätzen und die Welt nur im magischen Lichte ihrer inneren Eingebungen betrachten: in unserer Zeit ist solche Hellseherei in der Wissenschaft sehr bedenklich.

Ebenso das Leben — es ist nicht mehr dazu da, daß durch mannigfache Berührung mit ihm „Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß“ wechsele so gut es kann. Es hat seine eigenen, höheren Zwecke, denen das Individuum sich entgegen bilden muß; im Zusammenhange desselben ist ein Stetiges und Nothwendiges, dessen Anerkennung für den Einzelnen eine sittliche Pflicht ist. So sei es: „Rastlos bethätige sich der Mann!“ Aber nicht so, wie Faust es meint, als er den Pact mit Mephistopheles schließt — sondern in dem höheren Sinn, daß jeder seine Thätigkeit dem Allgemeinen, den großen Fragen der Gesellschaft, dem Leben der Geschichte widme. Es ist etwas Höheres über dem Menschen — und das ist die Menschheit,

das ist der göttliche Geist, der in ihr und ob ihr waltet. Wer dieses Höhere anerkennt, wer ihm seine Kräfte weiht, von dem wird der Geist der Verneinung weichen, und an seiner Stelle wird ihm jener geschäftige, die weite Welt umschweifende Geist erscheinen, der in Lebensfluthen, im Thatensturme auf und niedersteigt. Ihn wird jene Erscheinung nicht zu Boden werfen, wie den Uebermenschen Faust — er darf sich ihr ohne Hochmuth nahe fühlen! denn ein jeder Einzelne, der redlich um das Ganze sich bemüht, hat selbst an jener schaffenden Thätigkeit Theil, die am sausenden Webestuhl der Zeit webt, um der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken.

Wenn die Ironie, dieses dämonische Wesen im Menschen, sich stets der selbstsüchtigen Genialität beigesellt; so entzündet sich im Bunde des Einzelnen mit dem allgemeinen Genius der Menschheit das Göttliche in uns, es belebt sich der Glaube, die Hoffnung und die Liebe! Dies ist der Geist, der stets bejaht, der immer neuen und reichern Inhalt ins Leben bringt! Von diesem gilt nicht mehr das Faust'sche Wort: „Der Gott, der mir im Busen wohnt, er kann nach Außen nichts bewegen!" Der Geist der sittlichen Energie hat es im Gang der Jahrhunderte gezeigt, daß er es wohl vermag, die Welt auch nach Außen zu bewegen, denn alles Hohe und Mächtige in der Weltgeschichte ist sein Werk. Der titanische Uebermensch aber steht einsam da mitten in der bewegten Welt, und die Geschlechter der Menschen können sich ihm nicht dankend zugesellen. Seine Größe ist nur eine trügerische Scheingröße, das

Leuchten seines Geistes ein Zauberschein, der nur in sein eigenes Selbst zurückfällt, aber die Pfade der Menschheit nicht zu erhellen vermag.

Genug über den ideellen Gehalt dieser großen Dichtung — nun auch ein Wort über ihre künstlerische Form. Sie ist so ziemlich, wie die des „Götz von Berlichingen," eine episch-dramatisirende, nur noch weit loser und willkürlicher; da ließen sich freilich nach Belieben Scenen weglassen und einschieben, erweitern und zusammenziehen. Mit wuchernder Ueberfülle wuchs das Sujet nach allen Seiten hin im Gemüthe des Dichters, und wenn er einerseits viel Ungehöriges hineintrug, sind auf der anderen Seite auch der weggeschnittenen Ranken ziemlich viel, die später in den „Paralipomena zum Faust" aufgespeichert wurden. Den Eindruck künstlerischer Einheit darf man unter diesen Umständen vom „Faust" nicht erwarten. Wenn wir uns ein Stück sonst ebenso, wie ein Gemälde oder wie ein jedes andere Kunstwerk, als ein untheilbares Ganze vorstellen müssen, das aus einem Punkt angeschaut und überschaut werden muß: so haben wir hier eine ganze Gallerie von Bildern und Gruppen, eine Reihe von Scenen und Episoden vor uns, die nur in der immer wiederkehrenden Person des Helden ihren Zusammenhalt finden; es sind gleichsam Illustrationen zur inneren Geschichte der Menschheit, die sich allerdings in's Unendliche fortführen ließen. Die einzelnen Scenen sind

wohl mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgeführt, in Colorit und Stimmungston so durchgebildet, daß jede für sich einen abgeschlossenen poetischen Eindruck macht; indem aber so die Theile zu Ganzen herauswachsen — wird darüber das Ganze selbst zum Fragment. Von einer stetigen Entwicklung kann da wenig die Rede sein; die Uebergänge und Vermittelungen zwischen den einzelnen Scenen fehlen oder müssen nur supponirt und errathen werden; es ist eben eine dramatisirte Geschichte in großem Styl, in lebendigen Bildern vorübergeführt und erzählt, aber nichts weniger als ein dramatisches Kunstwerk.

Faust, der Liebhaber, fällt stark gegen Faust, den einsamen Gedankenhelden ab; aber die Dichtung gewinnt in demselben Maße an dramatischem Interesse, in welchem das metaphysische abnimmt. Der Held, der noch in der Scene mit dem Pact das „was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, in seinem innersten Selbst genießen" will, läßt sich's für jetzt daran genügen, sich nur „nach einem Plane zu verlieben;" ganz im Gegensatz zu dem bunten und abenteuerlichen Treiben, mit dem das Weltleben Faust's in dem Volksbuch und der altenglischen Fausttragödie von Marlow ausgefüllt ist, macht hier eine einfache Liebesgeschichte, mit unendlicher lyrischer Innigkeit vorgetragen, den einzigen Inhalt der Handlung aus.

Der poetische Höhepunkt der Faustdichtung ist unzweifelhaft das Trauerspiel von Gretchens Liebe, ein abgeschlossenes tragisches Lebensbild, das innerhalb des weitumfassenden Rahmens jener Tragödie ein klei-

neres, aber volles Ganze für sich bildet. An diesem Punkte wird Göthe nicht mehr von der Faustsage geleitet; wie viel seine eigene Liebeserfahrung zur Conception dieser unbeschreiblich schönen Dichtung beigetragen, wer wagt es wohl zu bestimmen? Nicht zum zweiten Male hat Göthe diese Intensität des Gefühls erreicht, die durch alle Scenen des Gretchenromans pulsirt — in keinem anderen Werke hat er, so wie hier, von der Höhe reinster Seligkeit bis zur düstersten tragischen Tiefe hinab alle Stufen der Empfindung durchwandelt. Wie dieser Roman hoch über Allem steht, was die neuere deutsche Poesie hervorgebracht hat, so überragt er an poetischem Werth auch Alles, was Göthe sonst geschaffen, ja auch die übrigen Theile der Fausttragödie selbst; weil nicht so sehr die hohe Offenbarung des Gedankens, die vielsinnige Symbolik, sondern der schlagende Puls des Gefühls und Affects die höchsten Wirkungen der Dichtung bestimmt. Und wie wunderbar, wie seltsam! überall hat sich sonst Göthe auf der gedämpften Mittelhöhe der Empfindung gehalten, hat die tiefsten Conflicte, die leidenschaftlich das Innerste aufwühlen, ängstlich vermieden — und hier, welche rückhaltslose Aeußerung des tiefsten Seelenschmerzes bis zu der völligen Zerrüttung im Wahnsinn! Wenn Göthe sonst dem tragischen Pathos mit einer eigenen Scheu auswich — hier hat er eine Tragödie geschrieben, die durch alle unsere Nerven zittert, ergreifender als die neuere Literatur irgend eine besitzt.

Naive Naturen wie Gretchen, erfreuen sich nur einer schutzlosen Unschuld; ihr Sündenfall entspringt

aus einem Uebermaß von Glauben und Vertrauen, so wie den allzu hochstrebenden, männlichen Geist die Unruhe des Zweifels dem Bösen entgegenführt. Verwegen genug tritt Faust an sie heran; seine erste Regung ist durchaus frivol, so daß es selbst Mephistopheles zu stark ist und er sagt: „Du sprichst ja wie Hans Liederlich!“ — Und dennoch fühlt Gretchen vom ersten Momente sich im Innersten zu ihm hingezogen:

Gesteh' ich's doch! ich wußte nicht, was sich
Zu Eurem Vortheil hier zu regen gleich begonnte;
Allein gewiß, ich war recht bös auf mich,
Daß ich auf Euch nicht böser werden konnte.

Sie hat nicht in sich die moralische Schutzwehr der Lessing'schen Frauengestalten, obgleich sie im Anfang vielleicht innerlich unschuldiger ist, als jene Emilien, jene Recha's in ihrer reflectirten Tugend. Aber ihre Unschuld ist wie die Reinheit der Lilie nur ein Geschenk der Natur, und so ist denn auch ihr Fall ein tieftrauriges, natürliches Geschick.

Jene bewunderungswürdige Begabung Göthe's, bei einer jeden bedeutenderen Gestalt, die er zeichnet, alle Beziehungen ihres Lebenskreises mitzuschauen und wiederzugeben — die zeigt sich in den Scenen Gretchens in vollendetstem Maße. Die ganze kleine Welt des schlichten Bürgermädchens in ihrer einfach stillen Beschränkung finden wir hier beisammen. Die Scheu vor der strengen Mutter, die gerade durch ihre Strenge zu Heimlichkeiten Anlaß giebt, über die man sich dann bei der Nachbarin ausspricht — der regelmäßige Kirchgang und die häufige Beichte, wo es eben nichts zu

beichten giebt — das Schmücken des Muttergoldesbildes mit Blumenkrügen — das Geplauder am Brunnen — das stille Sinnen am Spinnrad: das Alles sind Züge, die an das Genrebild mahnen, Schilderungen aus dem heimlich gemüthlichen Kreise der engen, bürgerlichen Existenz. Aber wie sind diese Elemente hier in eine tiefergreifende Herzensgeschichte hineingeknüpft — wie schlingt sich durch diese harmlosen Bilder der tragisch dunkle Faden so eigen hindurch! Und dazu der Kreis der Personen, der sich um Gretchen gruppirt, wie umschließt er so bezeichnend ihr Leben! Die Nachbarin, Frau Marthe, die nun einmal zum heimlichen Plaudern da sein muß, — dann die Mutter, die unsichtbar, aber doch sehr merklich hereinwirkt, — Lieschen, die schadenfrohe Klätscherin in der Brunnenscene, — und endlich der Bruder, soldatisch ehrenfest und rauh, der sterbend der Schwester Schande zu Tage bringt — dies Alles scheint so natürlich, so naheliegend zu sein, und doch ist es nur dem Blick des Genies zu einem so abgerundeten, so in sich zusammenstimmenden Lebensgemälde vereinbar.

Wenn man schon einmal symbolisiren will, dann kann man in der Gretchentragödie ebenso eine symbolische Geschichte des Weibes finden, wie in der Faustdichtung den Mythus von dem männlich ringenden, Alles anstrebenden Geiste. Doch lassen wir die Symbolik, und betrachten wir diesen Theil von Faust als das, was er wirklich ist: als das echte bürgerliche Trauerspiel voll Wahrheit und voll Poesie, in dem auch kein Restchen jenes prosaischen Bodensatzes zu

finden ist, der sonst in dieser Gattung immer zurückbleibt. Faust und Gretchen ist jene alte Geschichte, die immer neu bleibt, ein Trauerspiel aus dem Privatleben, das sich unter den verschiedensten geselligen Verhältnissen immer wieder abspielt, fast könnte man sagen — eine bürgerliche Alltagsgeschichte, der nur der höchste Zauber der Dichtung hier den Charakter des Außerordentlichen und Ungemeinen verlieh. Das Schicksal Gretchens ist, wie schon bemerkt wurde, das der blind vertrauenden Naivetät, die gleichsam mit verbundenen Augen sündigt und zu Falle kommt. Geistige Ueberlegenheit wirkt auf solche Naturen wie ein fremdartiger Zauber; sie fühlen es nicht, daß auch neben ihrem Faust der Geist der Verneinung unsichtbar einhergeht, um den kurzen Liebestraum unmerklich, aber sicher zu vergiften.

Die bunte Fülle des Stoffs, die einmal wesentlich zur Faustfabel gehört, und im 1. Theile noch fehlt, wird nun im 2. Theil der Tragödie nachgetragen. Die Handlung wird reicher; ein Gedränge von Gestalten wogt heran; eine Reihe von Abenteuern entrollt sich vor uns in wechselndem Spiel. Aber kommt dadurch wirklich ein neuer Inhalt in Faust's Leben? Nein. Genau betrachtet, wechselt dieses fortwährend zwischen einer künstlichen, forcirten Verjüngung und einer lähmenden Erschlaffung, und dieser Proceß erneuert sich so lange, bis endlich das Gespenst der Sorge den gealterten Faust anhaucht, und er erblindet rückwärts

sinkt. Immer gewaltsamer rafft er sich auf, den neuen Lebenslauf zu beginnen, immer tiefer geht dann von einer Phase zur anderen die Erschöpfung.

Auf blumigem Rasen gebettet, verschläft er das Bewußtsein seiner ungeheuren Schuld; er träumt sich in ein neues Dasein hinüber, das dämmernd vor ihm aufsteigt. Im Gesange der Luftgeister verklingen die Wahnsinnslaute Gretchens, der Thau des neuen Morgens wäscht die rasch verwitternde Blutspur aus seinem Leben; die Gestalt der Geliebten zerrinnt wie ein Phantom in den Lüften. — Trompeten verkünden die Nähe des Kaisers und seines Hofstaates, ein Aufruf zu neu bewegter Thätigkeit! Buntes Treiben drängt sich heran; in des Maskenfestes tollem Gedränge schwindet vollends der Hintergrund des grauenvoll Erlebten. — Nachdem Faust und Mephistopheles den Kaiser durch das „Papiergespenst der Gulden" aus der Finanznoth gerettet, sollen sie auch dafür sorgen, ihm neue nie gehörte Zaubergenüsse zu bereiten. Zum Urquell der Dinge ist Faust hinabgestiegen, um das Bild der reinen classischen Schönheit in dem herrlichen Liebespaar der Helena und des Paris emporzufördern. Doch das so schwer Errungene, so tief Heraufgeholte, soll es nur dazu dienen, um einem blasirten Hof ein eitles Schaustück zu bereiten? Nimmermehr! Faust will das Ideal, das er schon längst in den Nebeln des Zauberspiegels gesehen, das ihm nun nahe und näher tritt, dies will er selbst besitzen, ein neuer Pygmalion, mit beseelender Umarmung an's Herz schließen. Das Treiben des Hofs hat ihm die Nichtigkeit des Daseins

in einer neuen und hohleren Form gezeigt. Eine tiefe Sehnsucht treibt ihn in die Ferne, weithin an des Peneios Gewässer, über dessen murmelnden Wellen in nächtlicher Stille „der Vorzeit silberne Gestalten“ erglänzen.

Zurück nach Hellas! in ein glücklicheres Alter der Welt, wo auch für die spätesten Geschlechter der Quell der Verjüngung fortfließt. Die ganze Schattenwelt der antiken Sage durchwandert er forschend in der classischen Walburgisnacht, um Helenen wieder zu erfragen — endlich tritt sie ihm entgegen in den Zaubern eines magischen Traumes — er der romantische Held hält die antike Heroine beseligt in seinen Armen. Doch Träume zerstieben am frostig nüchternen Tage — Faust ist wieder allein.

Was nun beginnen? Welche neue Vergnügung vermag das stockende Blut wieder frisch umzutreiben? Faust hat im Traume mit Heroinen der Vergangenheit verkehrt — es drängt ihn nun selbst ein Heros der Zukunft zu werden. Nachdem ihn früher die Sehnsucht zu der idealen Welt der Schönheit zurückgetrieben, hofft er nun im Realismus praktischer Bestrebungen, in einer rüstig kühnen Thätigkeit den Pulsschlag seines Herzens neu zu erfrischen. Den Uebermuth des Elementes zu bändigen, dem Meer den niederen Strand abzugewinnen, durch trotzige Geisteskraft mit der Natur kühn in die Schranke treten — das wär' ein Faust'sches Werk, eine That so ganz nach seinem Sinn! Doch der verwegene Muth kann dem Alter nicht lange mehr trotzen. Noch einmal

treibt ihn die ungenügsame Regung des selbstischen Sinnes mitten im vollen Genügen zu gewaltsamem Frevel — da kommt seine Stunde heran — die Uhr steht still, der Zeiger fällt, es ist vorbei. — —

Wenn man sich jetzt in symbolische Feinheiten der Auffassung einlassen wollte, könnte man sagen: Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges sucht also der Held der Göthe'schen Tragödie zu durchdringen, gleich dem Geist jener Zeit, in der die Faustsage entstand. Die Lebensformen des Mittelalters umgeben ihn noch, ebenso das Spuk- und Zauberwesen desselben; er steht inmitten des Geheimnißkrams der mystischen Wissenschaften — aber hinter dem Dunst und Qualm der alchymistischen Retorten, die er dem Famulus Wagner zurückläßt, glüht schon die aufgehende Sonne eines helleren Tages. Der Humanismus in der Wissenschaft, wie die Kunst des Cinquecento leuchteten damals in's Alterthum zurück und erhellten weithin die Wege, die in die Schattenwelt der antiken Poesie und Kunstschönheit führten. Und ein kühner Geist praktischer Unternehmungslust regte sich gleichzeitig in jenen Tagen, der selbst vor der Wildheit des Elements nicht zurückscheute und sie nöthigen Falls auch zu fesseln verstand. All' diese Momente sammelt der Göthe'sche Faust in sich; vom Boden des Mittelalters strebt er zurück in die classische Vergangenheit, vorwärts in die moderne Zukunft . . . .

Doch halten wir inne! Uebereilen wir uns nicht in solchen Deutungen! Wir dürfen vor Allem nicht vergessen, daß wir hier nicht den Faust des 16., son-

dern des 18. Jahrhunderts vor uns haben — und daß die ganze Dichtung in ihren letzten Theilen gleichsam zu einem in Chiffern geschriebenen Tagebuch des Dichters selbst wird, dessen vollständige Enträthselung wir schwerlich unternehmen können.

Immer mehr steigt die Faustdichtung ins Sinnbildliche, Gedankenhafte auf; zuletzt sehen wir uns, wie auf dem Charontischen Kahn, in ein Schattenland entrückt, wo uns allerlei allegorische Halbwesen ohne Leben und Körper in dämmernder Beleuchtung umgeben. Statt des frischen Colorits, statt der kräftigen Farbe des Lebens, die uns im ersten Theil so hoch erfreut, bleibt hier zuletzt nur noch das unruhig wechselnde Farbenspiel einer subtilen Symbolik übrig, die uns anregt, beunruhigt und verwirrt, aber durchaus keinen reinen und vollen Genuß mehr aufkommen läßt. Es ist wohl wahr — der zweite Theil des Faust geht mehr ins Weite und Allgemeine, während der erste Theil der Tragödie sichtlich mit individuellen Beziehungen zusammenhängt. Göthe selbst spricht sich in diesem Sinne aus. „Der erste Theil," sagt er, „ist fast ganz subjectiv, es ist Alles aus einem befangenen, leidenschaftlichen Individuum hervorgegangen; im zweiten Theil aber ist fast gar nichts Subjectives, es erscheint hier eine höhere, buntere, hellere, leidenschaftslosere Welt." Das Leben ist aufgethan nach allen Seiten. Was wird nicht Alles berührt! Die Kreise des Staatslebens, — die moderne Finanzpolitik — die Fragen der Naturwissenschaft und Philosophie — die Ideale des classischen Alterthums u. s. w. u. s. w. Aber dieses

Allgemeine ist nicht durchgelebt, wie das Besondere des ersten Theils; es tritt nur in einem Schattenspiel von Abstractionen an den Dichter heran. Man sieht, er hat über alle diese Dinge viel und fein nachgedacht, zuweilen auch an ihnen grillenhaft geklügelt, aber sein Dichterherz haben sie nicht mehr zu erwärmen vermocht. Nur das Erlebte, mit Gefühl Erschaute, mag es sonst noch so individuell sein, ist das Allgemeingiltige in der Poesie; die Reflexionsphantasmen und Symbole des zweiten Theils sind dagegen gerade bis zum Absonderlichen subjectiv. Es ist dies eben die greisenhafte Subjectivität Göthe's.

Schon im ersten Acte fängt das Räthselwesen und das „Hineingeheimnissen“ an. Wie viel Localfarbe hätte Göthe in seiner besseren Zeit für die Schilderung eines mittelalterlichen Mummenschanzes zu finden gewußt! Nun führt er uns eine endlose Reihe allegorischer Maskenzüge vor, wie er sie zuweilen in Weimar für den Hof zu arrangiren pflegte, devisenartige Verse und Verschen mit fernentlehnten, sinnreichen Bezügen, oft aber auch nur leere, grillenhafte Reimereien. — In der „classischen Walpurgisnacht“ wird das schöne, geisterhafte Stimmungsbild der nächtlichen Landschaft am rauschenden Peneios, von dessen Ufern die Gestalten nur leicht gezeichnet aufsteigen sollten, durch Ballast aller Art erdrückt, der hier massenhaft hineingestopft ist; epigrammatisches Schnitzwerk, mit dem Göthe gern zu spielen pflegte, ist hier, wie in dem Mummenschanz in Menge zusammengetragen. In helleren und lebhafteren Farben tritt uns wohl die

Schilderung des kaiserlichen Hoflagers entgegen; ein großes prächtiges Ceremonienbild, höchst charakteristisch angeordnet und von wirksamen humoristischen Schlaglichtern beleuchtet. Einen hohen poetischen Reiz, obgleich keine klare Beziehung zum Ganzen, hat die wundersame Traumwelt, in die uns der dritte Act entrückt — jenes magische Ineinanderscheinen des antiken und romantischen Elements in der tiefsinnig räthselhaften Allegorie von Faust und Helena. Wie zauberhaft, wie eigen ergreifend ist das plötzliche Hereinklingen des empfindungsvollen Reimes in die schwerwiegenden, äschyleischen Rhythmen — diese Vereinigung zweier weitgeschiedener Welten in dem Geiste, der sich über Zeit und Raum hinausschwingt! Aber auch hier fühlen wir uns nicht recht wohl — wir sind einmal nicht unter Lebendigen. Von der organischen, lebensvoll bildenden Kraft, welche die Jugenddichtungen Göthe's durchwärmt und pulsirt, die uns insbesondere in jenen Scenen in Faust, die noch der Götz- und Wertherperiode angehören, so voll und kräftig entgegentritt — von dieser Kraft verspüren wir freilich auch in den schönsten Partien des zweiten Theils keine erfreuende Nachwirkung mehr. Es ist nicht mehr eine organisch beseelte, es ist gleichsam eine krystallisirte Poesie, die wir hier vor uns haben — hell schimmernd und funkelnd, reich an geistvollen Aufblitzen und farbigen Reflexen, aber in ihrem Kerne doch starr und erkältet.

Ein bedeutenderes, ja fast dramatisches Interesse bietet noch die Art und Weise dar, wie der Dichter die Faustdichtung ihrem Schlusse zuführt. Der Held wird

alt, ja uralt, je näher die Tragödie ihrem Ende entgegenrückt — und geht dem Dichter selbst nur um wenige Schritte voran den Weg zu den Schatten. Wenn man bedenkt, daß der letzte Act gewiß nur kurze Zeit vor Göthe's eigenem Lebensende geschrieben ist, so erhält der Kampf eines großen Geistes mit dem allüberwindenden Tod, das gespenstige Heranschleichen der Sorge, der dumpfe Grablegungsgesang der Lemuren zum Schluß eine tief ergreifende, geheimnißvoll düstere Wirkung. Die Verse sind meist schwach, in der Ausführung merkt man nur zu deutlich die unsichere Hand des Greises — aber in der Stimmung, die über dem Ganzen webt, begegnet uns noch einmal mit tiefem Leuchten, mit fesselnder Macht der Abschiedsblick des Genius, bis Alles, Alles zuletzt in Todesnacht hinabsinkt. Wie tragisch wirkt dies, wie faßt sich alle Lebensironie darin zusammen, wenn Faust, der früher über dem Wissensdrang vor der Zeit alt geworden, nun, da das höchste Alter an ihn herantritt, durch leidenschaftlichen Thatendrang sich selbst über die Schranken der Existenz zu täuschen sucht, wenn er, der früher vor dem ewig regen, ewig thätigen Erdgeist vernichtet zusammengebrochen, jetzt am Schlusse seines Daseins allein mit ihm in verwegenem Wetteifer sich zu messen wagt! Doch diese Energie ist nur eine erträumte — die Zeit des alten Ringers ist um, Mephistopheles spricht den Epilog zu Faust's Erdenwallen:

„Vorbei!“ — ein dummes Wort.
Warum vorbei?
Vorbei und reines Nichts — vollkommenes Einerlei!

Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!
Geschaffenes zu Nichts hinwegzuraffen!
„Da ist's vorbei!" Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das ewig Leere.

Die Schlußtableaux der Tragödie mit ihrer abgeschmackten Mystik können uns nicht weiter interessiren. Auf der Erde, und nicht im Himmel hätte das Faustproblem seine Lösung finden sollen. Man glaubt hier die alterthümlichen Wandgemälde aus dem Campo santo von Pisa vor sich zu sehen — die heiligen Einsiedler und Büßer der Thebais, gebirgauf vertheilt, in ihren verschiedenen Regionen — links der greuliche Höllenrachen mit der Flammenstadt in der Tiefe — darüber, wie auf dem „Triumph des Todes" von Orgagna die Engel aus der Glorie niederschwebend und mit den Teufeln um die in Kindergestalt entschlüpfenden Seelen kämpfend. „Die Luft ist gereinigt, es athme der Geist!" singen im Chore die Engelschaaren, während sie flammende Rosen niederstreuen und die Höllengeister durch die Feuerflocken himmlischer Liebesglut in die Flucht schlagen. Sie erheben sich, Fausten's Unsterbliches entführend — Gretchen, die langvergessene, naht fürbittend der glorreichen Mutter. So schwebt Faust himmelan, von dem „ewig Weiblichen" emporgezogen.

Dies das Ende des wundersamen Werkes, in welchem wir die frischesten Jugendgefühle des großen Dichters ebenso wie die tiefsinnigen Betrachtungen und seltsamen Grillen seines Alters beisammen finden. An

diesem Werke können wir so recht die Jahresringe am Baum der Göthe'schen Poesie zählen. Schlanken Stammes strebt er im Anfange der Faustdichtung empor; bald rauscht geheimnißvoll unter düster umwölktem Himmel der Sturm durch sein Laub, bald wiegt sich sein Haupt grün-golden in der heiteren, sonnigen Bläue. Endlich steht er nach langen, späten Jahren da, ein knorriger Stamm, ehrwürdig und ernst, ein Wahrzeichen der deutschen Literatur, weithin gesehen und schweigend angestaunt, gleich einer jener uralten, heiligen Eichen im Hain von Dodona, durch deren flüsterndes Laub Orakelstimmen zogen. Commentatoren, meist aus Wagner's, des Famulus, Schule haben ihre Namen zahlreich in die Rinde des greisen Baumes geschnitten — das dichte Gestrüpp einer ganzen Faustliteratur ist ringsherum parasitisch aufgeschossen — aber bis zu den Zweigen und Aesten des Baumes reichen die emporstrebenden Ranken nicht hinauf, und fort und fort flüstert es in den Blättern von ungelösten, unlösbaren Räthseln.

Im ersten Theil hat Göthe die Summe seiner ersten, an Erlebnissen, Gefühlen und Erfahrungen so reichen Lebenshälfte gezogen; Eindrücke drängten sich da den Eindrücken nach; von Straßburg bis Weimar — von der Friederike von Sesenheim bis zur Frau von Stein — von Herder und Merck bis zu dem Verkehr mit Schiller — welche Fälle von Anregungen! Damals wurde noch die Liebe nimmer alt, und auch der Dichter nimmer kalt! Damals war er noch im Stande, seine Ideen im Bilde lebendiger Gestalten und Situationen

zu schauen! Mit Schillers Tode löschte das langgenährte Jugendfeuer auf dem Herde der Göthe'schen Dichtung aus. Mit dem Epilog zu Schillers Glocke, der zur Gedächtnißfeier des verewigten Freundes gedichtet wurde, klangen auch die volleren, ergreifenderen Töne der Poesie Göthe's aus — es wurde stiller um ihn und einsamer. Immer mehr senkt sich jetzt seine Einbildungskraft in das Schattenreich der Allegorie hinab, so in der Pandora, in Epimenides Erwachen ꝛc.; sie verliert den Charakter freier und freudiger Mittheilung. Er sieht sich die Welt scharf und sicher von seiner einsamen Warte an, aber er hält sich sie fern. Seine Bildung wird immer subtiler, aber im gleichen Maße ablehnend. Er kann mit keinem Menschen mehr verkehren, der ihm ganz gewachsen wäre; der tüchtige, aber keineswegs geniale Zelter kann doch nicht als Ersatzmann Schillers gelten, und was sich sonst um ihn bewegt, sind passive Bewunderer, ehrerbietig lauschende Ohren. Die lebendige Anregung, der Stachel des Wetteifers fehlt ihm durchaus. Unter solchen Umständen muß die Gestaltungskraft endlich erlahmen. Es konnte nicht anders kommen, daß die zweite Lebenssumme, die Göthe in den zweiten Theil seines Faust zog, bei aller Mannigfaltigkeit des hereingezogenen Stoffes doch ungleich dürftiger ausfiel.

Faust war eigentlich bestimmt, ein Fragment zu bleiben. Der Held, wie er an Göthe in den 70ger Jahren des vorigen Jahrhunderts herantrat, war der Repräsentant der titanischen Regungen, mit denen sich die Sturm- und Dranggenossen trugen, er war der

Held der Genieperiode und das hochgespannten Individualismus, der die vorherrschende Richtung jener Zeit ausmachte. An des Jahrhunderts ernstem Ende jedoch, da trat das Faustproblem hinter die großen Fragen des Staates, der Freiheit, der Gesellschaft zurück — da war es eigentlich Zeit, mit der Faustdichtung zu schließen. Jetzt, „wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wurde, wo man den Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen sah, wo um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit ward gerungen" — jetzt wurde das Titanenthum Faust's, des Helden der Göthe'schen Jugend, fast ein Anachronismus. Die Fortsetzung der Tragödie mußte im Ganzen mißlingen, so Hochbedeutendes sie auch im Einzelnen bot — denn sie sprach nicht mehr den Inhalt der Zeit aus. Schon darum gebrach es dem zweiten Theil an innerer Lebenskraft, auch abgesehen davon, daß der Quell der Poesie bei dem alternden Dichter immer spärlicher floß. Die Spuren des Alters sind auch allen Figuren aufgeprägt: Faust selbst wird berechneter und kälter, Mephistopheles' Ironie ist ermattet; Wagner, der nun den Menschenstoff in seinen Retorten chemisch präparirt, ist nicht mehr der behäbige Pedant aus dem ersten Theil, er ist eine satyrische Charge geworden, über deren Bedeutung man nicht klar wird. Ist die wissenschaftliche Menschenfabrikation Wagners eine Parodie auf jene Versuche, das Geheimniß des organischen Lebens durch chemische Analysen zu erforschen? Wer mag es wissen! Deutlicher ist dies, daß in der Arroganz des als Baccalaureus

zurückkehrenden Schülers der subjective Idealismus der Fichte'schen Philosophie parodirt ist. Aber wir müssen es wohl sagen — es freut uns im zweiten Theil nicht das Wiedersehen derjenigen Gestalten, die uns im ersten so vertraut geworden — wenn wir ihnen jetzt näher in's Gesicht sehen, so sind es Masken, leblose Schatten. Je weniger Lebenskraft in den Hauptfiguren selbst liegt, desto reger und geschäftiger huscht und schwirrt das Schattenvolk symbolischer Personificationen umher, denen der Dichter hier den breitesten Raum gegönnt hat. Ein reiches Gedankenleben birgt sich hinter diesen Symbolen, aber es ist das Gedankenleben eines hohen, vereinsamten Geistes, der sich in sich selbst zurückzieht, und nur in geheimnißvollen Andeutungen einen Einblick in die Werkstätte seines Geistes gewährt. Nicht mehr formt der Dichter, wie sein Prometheus in dem schönen Gedicht, Menschen nach seinem Bilde, ein Geschlecht lebensvoller Gestalten, am Schlage seines Herzens beseelt — nur Schemen beschwört er herauf, obgleich er mit feierlichen Vorbereitungen in den tiefsten, allertiefsten Grund, „zu den Müttern" hinabsteigt. Was in seiner Jugend in ihm lebte, das steigt jetzt nur noch wie ein Phantom vor ihm empor — und wie die Gewande der Helena, in Wolken aufgelöst, den Faust umgeben, nachdem ihr Körperliches verschwunden: so ist hier auch das Lebendig-Körperliche der Göthe'schen Poesie dahin, nur ihr Kleid und ihr Schleier ist geblieben, um aber noch immer seinen Geist wie auf Wolken emporzuheben. —

Berichtigungen:

Im I. Theile:

Seite	Zeile	
158	10	v. oben statt gleichzeitig: lies: gleichgiltig.
249	4	v. unten statt est lies et.
292	(Note)	statt der Deutschen lies: der deutschen Dichtung.

Im II. Theile:

Seite	Zeile	
8	8	v. oben statt früher lies: wieder.
58	7	v. unten statt 1711 lies: 1771.
80	5	v. unten nach und soll folgen: Lessing.
